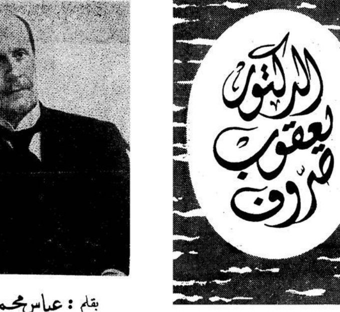




بقلم : عباس محمود العقاد

كنت فى زيارة للقاهرة حين لقيت الدكتور يعقوب صروف صاحب « المقتطف » حوالى سنة ١٩٠٥

وكانت زيارات القاهرة فرصة للبحث عن الكتب الخاصة التى لاتصل الى الأقاليم مع الباعة المتجولين، وقد يتطلب البحث عنها زيارة حى « الكتبية » الى جوار الأزهر · أو زيارة حى الفجالة حيث تباع المطبوعات العصرية ، لان قوائم المكتبات لم تكن يومئذ شيئا معروفا فى بيئات النشر والمطالعة ، وكان المعروف المتداول منها لا يغنى عن البحث فى المطبعة التى طبعت الكتاب والمكتبة التى تبيعه وقلما يباع فى سواها .

اما الكتاب الذى قصدت الى دار المقتطف « فى مدخل شارع عبد العزيز » للبحث عنه فهو كتاب « الكائنات » للشاعر الباحث العراقى جميل صدقى الزهاوى ، وكانت مجلة « المقتطف » هى التى تولت طبعه فى القاهرة ، لأنه يبحث فى موضوع من موضوعات فلسفة « ما وراء الطبيعة » وهى تلك الموضوعات التى كانت تثير الريبة فى الأقطار الشرقية ، الى مابعد أوائل القرن العشرين ·

ولقد كان لقاء الدكتور يعقوب صروف فيلسوف العصر عندالمحدثين هو الغرض الأول من زيارةالدار، اذ كان فى وسعى أن أسأل عن الكتاب بمخزن المطبوعات هناك ، وكان فى وسع عامل المخزن أن يتولى اخراج الاذن ببيعه من رئيسه فى ادارة « المقطم » أو ادارة « المقتطف » ، ولكننى قدمت الى القاهرة من مدينة « قنا » حيث كنت أعمل تلميذا بالقسم المالى فى انتظار التثبيت وأنا خارج من احدى « المعامع » الادبية ، أو الفكرية ، التى كان « يعقوب صروف » محورا من أهم محاورها الكثيرة ، طوال أيام الحرب الروسية اليابانية ·

ولابد من ذكر الحرب الروسية اليابانية فى هذا المقام ، لأنها كانت فى الواقع محور المحاور فى ميادين العصبيات السياسية ، والوطنية ، والصحفية والادبية يومذاك ، بل كانت محور المحاورة فى عصبية يثور لها الشباب الذى يعنى بشأن من غير شئونه الخاصة كيفما كان .

كان النزاع حول الطرفين — روسيا واليابان — يشمل ضروبا من النزاع حول كل موضوع عام يشغل أذهان الناشئة على الخصوص ·

فكان النزاع الوطنى يميل بالأكثرين من الشبان المصريين الى جانب الدولة الشرقية الناهضة ، أو دولة « الشمس المشرقة » التى الف فيها مصطفى كامل كتابه بهذا الاسم ، كأنها المثال الاول للامم الشرقية المجاهدة فى قضايا الحرية والنهضة والاستقلال ، وفيها يقول حافظ ابراهيم:

هكذا الميكاد قد علمنا ... أن نرى الاوطان أما وأبا

وكان التنافس بين خريجى المدارس الانجيلية

والمدارس المحلية الأرثوذكسية على أشده وأوسعه في عواصم الصعيد ولا سيما قنا وأسيوط ، فكانت روسيا رمزا لعصبية المدارس الأرثوذكسية وكانت اليابان رمزا للعصبية الاخرى لأنها صديقة الدول الانجليزية التى تعادى روسيا فى قضايا السياسة العالمية ، وفى مقدمتها انجلترا والولايات المتحدة .

وكانت العداوة بين دولة القياصرة ودولة الخلافة الاسلامية سببا لعصبية أخرى جمعت أنصار دولة الخلافة الى صف واحد يناصر اليابان ، فى سبيل الوطنية وفى سبيل الدين .

وكان أصحاب «المقطم» و «المقتطف» للمرة الأولى فى صف واحد مع أنصار الوطنية وانصار الدولة العثمانية ، مع ماهو معروف من موقفهم حيال تركيا وحيال بريطانيا العظمى .

أما عصبية الثقافة ، فقد أبرزت أمام الخريجين من المدارس الانجليزية اسمى يعقوب صروف وفارس نمر صاحبى « المقتطف » و « المقطم » ، لانهما كانا فى عالم الكتابة أنبغ من اشتهر من كتاب العلم والسياسة فى عالم الصحافة الشرقية ، وكانت هذه العصبية تبلغ مبلغ الهزل على ألسنة المتشيعين لهذين الكاتبين حين يجعلونها موضوعا من موضوعات النظم شعرا وزجلا ، وهم لا يحسنون هذا ولا ذاك باللغة الفصحى ولا باللغة العامية .. ومما يحضرنى من أبيات « الزجل » فى الثناء على فارس نمر قول أحدهم :

فارس نمر تعلملى وتهذبلى
وفى فنون العصر نابغ لى
نابغ لى فى علوم العصرى
وكان ساكن لى فى بلاد الشاملى
واسمع له فى الخطابة وتعال قل لى
واقرأ له فى المقطم والمقتطف يا خلى

واذا بلغ بالحماسة « الأدبية » أن تنطق من لا ينطق بهذا « النشيد » فقد يتصور القارىء العصرى كيف كانت حماسة المتشيعين لكاتب « المقتطف » وكاتب « المقطم » عن فهم وادراك صحيح .

أما نحن — من غير ناشئة المدارس الانجليزية — فقد كان تشيعنا لليابان لا يبلغ عندنا أن يشفع لفارس نمر ، أو يقربه الينا كاتبا أو سياسيا ، أو عالما كما اشتهر فى أوائل عهده بالصحافة ، ولكنناكنا نمحض يعقوب صروف من اعجابنا الأدبى كل ما كنا نأباه على زميله ، وكان اعتزال صروف للدعاية السياسية يخرجه من ميدان الخصومة ويكسبه من كرامة العلم ولاء مشتركا نتفق عليه مع زملائنا الخريجين من المدارس الانجليزية .

وقد أذكر الى اليوم كيف لقينى رهط منهم بعد عودتى الى قنا ومعى نسخة من كتاب « الكائنات » عليها كلمة بخط العالم الكبير .

لقد كانوا يستمعون لى كأنهم يستمعون الى حديث رؤيا غير قابلة للتصديق ، وكانوا يسألون : كيف حييته ؟ وكيف رد عليك التحية ؟ وماذا قال لك حين أسلمك الكتاب ؟ وهل فاتحك فى بحث من بحوثه ؟ وماذا قلت له عن المؤلف وعن موضوع التأليف ؟ .. وقد كانت دهشتهم الكبرى أننى لم أجد فى الرجل ما يثير الدهشة ان كانت الدهشة بمعنى الرهبة ، بل كان الرجل فى الحق مثالا للطيبة الأبوية والوداعة الحكيمة ، ولم يختلف شعورى بلقائه الأول بعد أن لقيته مرات فى مكتبه وفى داره وفى بعض المجالس الأدبية ، اذ لم أره بعد ذلك على غير تلك الصورة التى شهدتها منه أول مرة ، بساطة لا تخلو من تحفظ السمت والوقار ، وعاطفة أبوية يشمل بها كل من عرفوه من ناشئة الكتاب والدارسين .

عتب على أول الأمر اننى فاجأته بالدخول الى مكتبه بغير استئذان ، ولكنه عاد يستسمحنى حين أكدت له أننى طرقت الباب طرقا خفيفا لعله لم يسمعه وهو مستغرق فى القراءة .. فقال مبتسما : بل هو ثقل فى السمع يعترينى من حين الى حين ، فلا تؤاخذنى اذا عتبت عليك .

ولكن الحدة التى فاتتنى من صاحب الدار لم تفتنى من عامل المخزن حين خرجت بالكتاب — لتسليمه ورقة الاذن — ببيعه ، وأظنه كان متمصرا طال مقامه بالقاهرة ، لأنه نظر فى عنوان « الكائنات » وقال مازحا : « جاك كائنة ! » .. وهى دعوة لا يعرفها غير المصريين أو المتمصريين ، وانما قالها ليقول اننى أفلحت فى تهدئة غضب الدكتور وأعفيته من الجزاء الذى كان مستحقا له لو لم أقنع الدكتور ببراءة موظفيه من التقصير ، لأننى قصدت أن ألقاه ابتداء ، ولم يكن دخولى الى مكتبه لخطأ من أولئك الموظفين .

ولا يحضرنى تفصيل الحديث الموجز الذى سمعته من الدكتور صروف فى تلك المقابلة الأولى ، لكنه دار على الاجمال حول فلسفة « ما وراء

الطبيعة » وعلقت بذهنى كلمة منه لغرابتها أو لغرابة صدورها من « الفيلسوف يعقوب صروف » .. وتلك هى قوله انه لا يتقبل تلك الفلسفة ، أو لا يهضم تلك الفلسفة ، أو عبارة دارجة بمعنى هاتين العبارتين ، على حد قول القائلين فى التعبيرات الأوروبية الشائعة : « اننى لا أبتلع هذه الفلسفة » .

وفوجئت ، ولا غرابة ، بذلك التصريح من رجل لم يشتهر فى عالم الثقافة العربية يومئذ بما هو أشهر من صفة الفيلسوف ، ولم نعلم أن أحدا غيره وغير زميله فارس نمر حصل على لقب «الدكتور فى الفلسفة» من جامعة غربية ، وانما كنت أفهم فى بداءة عهدى بالاطلاع على فلسفة « ماوراء الطبيعة » أنها هى الفلسفة كلها أو هى الفلسفة فى أهم مسائلها وقضاياها ، فان لم تكن هى كذلك فهى — على الاقل — شىء لا يصعب هضمه على « الفيلسوف » بألف التعريف !

الا أن الدكتور عرفنى بتلك الكلمة العابرة بحقيقة رسالته فى نهضة الثقافة العربية بين أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، فكان من الخطأ أن نفهم من تلقيبه بالدكتور فى الفلسفة أنه فيلسوف كفلاسفة البحوث المنطقية ، النظرية فى قضايا الغيب المجهول و «ماهية الوجود» على منهج أرسطو وابن سينا وابن رشد والغزالى ومحيى الدين ، وانما هو فيلسوف فى نطاق العلوم التجريبية التى يقوم برهانها على الوقائع والمشاهدات وان تناولت مباحث التاريخ والأخلاق، ولا تقيم براهينها على الفروض والأقيسة من قبيل براهين الكائنات لاثبات الفضاء المحدود وغير المحدود .

وبعد أكثر من عشر سنوات سمعت منه مثل هذا الرأى فى فلسفة « ما وراء الطبيعة » خلال حديث أذكر مناسبته ولا أذكر زمنه على التحديد . وقد كانت هذه المناسبة تعقيبا على مقال للآنسة « مى زيادة » حول فلسفة « برجسون » لم أقرها على كثير مما فيه ، وكان الدكتور صروف يقرأ تعقيبى وهو يبتسم ويقول بين آونة وأخرى ، « يارجل ! أتتمرجل على بنت ؟ .. » فاستعدت منه المقال وعلمت بعد ذلك أنه أطلع الآنسة على ملخص ذلك التعقيب !

وفى خلال المناقشة حول كلام الآنسة وتعقيبى عليه علمت منه مرة أخرى أنه ينظر الى الفلسفات التى على غرار فلسفة « برجسون » من ناحيتها العلمية التى تنطبق على قضايا الحياة الانسانية ولا تخوض وراء ذلك فى أحاديث «الغيبيات» وفروض ما وراء الطبيعة ، وأن فكرة التطور فى كتابة « برجسون » تعنيه لأنها على اتصال بمذهب « داروين» ولا أذكر أننى سمعت منه — يومئذ — كلاما يدل على التوسع فى الاطلاع على مذهب الفيلسوف الفرنسى، ولا على مذاهب زملائه الاوربيين فى تلك الفترة .

وبعد سنوات أخرى قرأت خلاصة المناقشة التى دارت بين الدكتور صروف وبين الأستاذ الامام الشيخ محمد عبده فىمجلس على مبارك باشا فأكدت لى اصالة هذه النظرة الى الفلسفة فى رأى الدكتور صروف منذ زمن بعيد ، وخلاصة هذه المناقشة أنهم تحدثوا فى المجلس عن كاتب وصفته الصحف بالفيلسوف فقال الدكتور « ان الناس قد ابتذلوا هذه الكلمة حتى صاروا يطلقونها على غير أهلها » ثم تساءل الحاضرون : من يكون الفيلسوف اذن على المعنى الصحيح ؟.. قال الدكتور فى رواية السيد رشيد رضا : « هو الذى يتقن جميع العلوم .. فقال الشيخ محمد عبده : اذن لا يوجد على الأرض فيلسوف .. فعاد الدكتور يقول ما معناه : انه لا بد ان يتقن علما من العلوم ويلم بسائرها.. فقال الشيخ محمد عبده : ان الذين يتعلمون على الطريقة الحديثة يخرجون من المدارس العالية ، وقبلها الثانوية ، على المام بالعلوم ويتقنون بعضها . فما أكثر الفلاسفة بين الأطباء والمهندسين وسائر الطلاب بهذا المعنى ! ولما سئل الشيخ محمد عبده : من يكون الفيلسوف اذن ؟ قال : ان الفيلسوف كما يفهمه هو الذى له رأى فى العقليات والاجتماعيات يمكن الاستدلال عليه والمدافعة عنه » .

ولم أزل ألقى الدكتور صروف بين آونة وأخرى الى ما قبل وفاته بقليل ، فأعرف منه فى كل مقابلة صورة واحدة لم تتغير منذ رأيته للمرة الأولى: صورة فيلسوف له عقل عالم مشغول بالواقع من الخبرة العملية ، وله مع هذا العقل العلمى العملى قلب انسان ودود يحب الخير للناس ويغتبط بتوفيقهم الى النجاح .

وأذكر اغتباطه بتوفيق الناشئين الى النجاح لأن كتابه المترجم عن « صمويل سمايلز » باسم سر

النجاح كان أول كتاب قرأته له وأخبرته باعجابى به حين سألنى عن مؤلفاته ، ولم أزل كلما زرته اسمع منه سؤالا واحدا قبل كل سؤال : ماذا صنعت لنفسك ولمستقبلك ؟ فوقر فى نفسى أن كتاب سر النجاح لم يكن مجرد كتاب ترجمه وأضاف اليه ودل به على طريقته العلمية فى تحقيق السير والأخلاق ، ولكنه كان قبل ذلك ترجمانا لسجية الخير والمودة فيه ، وعنوانا لرغبته فى الحياة الناجحة ورغبته فى تعليم الناشئين جميعا كيف ينجحون ويسعدون بالحياة .

كان يقول لى مازحا : اياك أن تكون من شعراء شكوى الزمان ومعاتبة الاخوان ؟ وحذار أن تحسب « البؤس » زينة للأديب وقسمة مقدورة للأذكياء !

وسألنى مرة : ألا تصدق قول القائل : ان الناس فى طلب الدين حتى يصلوا الى العلم وفى طلب العلم حتى يصلوا الى المال ؟

***

وقبل أن أجيب سؤاله ولعله سأله وهو لا ينتظر جوابى عليه ، قال : انك ان صدقته أو لم تصدقه تستطيع أن تكون على يقين من حقيقة حسابية لا خلاف عنها وهى : اجمع الدراهم والدنانير تجمع نفسها !

ولا أعرف أحدا من كبار الادباء الذين عرفتهم فى أيام نشأتى قد عناه أمر عملى الذى أعول عليه فى معيشتى غير اثنين : أحدهما الدكتور صروف والآخر محمد المويلحى الذى رشحنى للعمل بديوان الأوقاف .

فلما علم الدكتور صروف أننى استقلت من العمل بالمدرسة الاعدادية فكر مليا ثم قال : اننى أعلم أن القيادة العسكرية تبحث عن مندوبين صحفيين وتفضل أن يكونوا من المسلمين ، لأنها تنوى أن تندبهم حينا بعد حين للسفر الى خطوط القتال وراء القناة وفى حدود سيناء ، ولاتريد أن يكونوا متهمين فى رواياتهم عن مناعة تلك الخطوط ، ان كانوا على غير دين الترك المغيرين على البلاد .

فلما تبين منى النفور من القيام بهذه المهمة الصحفية مع وفرة العائدة منها ، قال : أرى أن شعورك غير مستريح اليها ، وقالها بالانجليزية :
«You don't sympathise with the mission»

فاجبته : نعم .. فان المسألة ان كانت من احدى جهتيها غارة تركية على حدود مصر فهى من الجهة الأخرى حرب بين الجيش التركى وجيش الاحتلال !

قال : فليكن لك رأيك وشعورك .. ثم سألنى ان أعود اليه بعد يوم لأمر لا علاقة له بهذه البعثة ، فاذا به قد اتصل بمدير مدرسة وادى النيل ليبلغه انه يرشح لمدرسته معلمين يعرف كفايتهما الأدبية وصلاحهما للتدريس ، ويسأله أن يزوره غدا ليلقاهما عنده اذا شاء .

اما اختياره لهذه المدرسة بذاتها فقد كان سببه ــ كما علمنا بعد ذلك ــ ان له « أطيانا » باقليم الفيوم ، وأنه عرف عبد الله وهبى باشا لهذا السبب معرفة وثيقة يوم كان عبد الله باشا كبيرا للمهندسين المشرفين على الرى فى ذلك الاقليم ،وقد ذكر لنا أن الباشا كان حسن العناية بأطيانه ولم يذكر لنا أنه هو ــ أى الدكتور صروف ــ كانت له يد فى تزكية الباشا عند كبار الرؤساء الانجليز ودفع الوشاية التى عرضته للمحاكمة وانتهت باستقالته دون تقديمه الى مجلس التأديب .

ولقد كان من جراء ذلك أن عبد الله وهبى باشا لم يأمل خيرا فى وظائف الحكومة لأبنائه ، فأنشأ المدرسة الثانوية باسم «وادى النيل » لابنه الكبير ، واتجه أبناؤه الآخرون اسماعيل ويوسف وعباس للعمل المستقل فى المحاماة وفن التمثيل وشركات الهندسة والمعمار .

واننى لأذكر كلمة « الأطيان » هنا كما كان يرددها الدكتور فى طيبة وديعة لا ننساها ، لأننا كنا نحس منه ارتياحا لتكرارها وهويقول : « ذهبت الى أطيانى » وشكرت لعبد الله باشا عنايته بأطيانى وفكرت فى قضاء الصيف بأطيانى .. » وكنانحس مع هذا التكرار بغبطة بريئة كغبطة الطفل بكسوته الجديدة فى غير عتو ولا خيلاء ، ونحس مرة أخرى أننا مع الفيلسوف العليم بحكمة الحياة وحب النجاح .

وتعددت الزيارات لدار « المقتطف » بعد اشتغالى بمدرسة وادى النيل ، لأن الدارين كانتا متقاربتين يومئذ بحى باب اللوق ، وكانت مكتبتى الخاصة لا تكفى للمراجعة فى مباحث التاريخ والأدب التى كنت أتطلب مراجعها بدار الكتب وفى غيرها ، وقد

رخص لى الدكتور فى الانتفاع بمكتبة « المقتطف » ومجلداته القديمة كلما وجدت فيها منتفعا لبحوثى التى كان يسميها بالبحوث « السبنسرية » نسبة الى « هربرت سبنسر » امام مذهب الفلسفة والتقدم فى الفلسفة الانجليزية ، اذ كان يقول كلما ناقشته فى رأى مخالف لرأيه انها حجـة « سبنسرية » Spencerian argument وان طريقتى فى الاستدلال تشبه طريقة « سبنسر » فى تحقيقاته ، وما كنت لأعيد هذا « التقريظ الشفوى » اليوم فى كتابتى عنه لولا انه سجله فى « المقتطف » حين قرظ ديوان صديقنا المازنى ، فقال عن مقـدمتى له انها اشتملت على تحقيقات تشبه طريقة سبنسر فى الاستدلال .

***

وعلى تعدد الزيارات لم يكن ينسى كلما زرته أن يسألنى عما أصنعه لنفسى ولمستقبلى ، وعما أجده فى المدرسة وفى شواغلى الادبية ، وكان يحثنى كل مرة على اتمام دراستى لأبى العلاء المعرى التى نشرت منها مقالين فى « المقتطف » ثم اقتضبتها للعودة اليها مع زيادة الشرح والتحليل . فاذا انتقل الحديث الى موضوعات المقتطف أو موضوعات الدكتـور التى يفكر فيها فقلما كان الحديث يستطرد بنا الى غير اللغـة ومسائل الاجتمـاع مما له علاقة بالدين والأخلاق ، وقلما عرض للسياسة الا أن تتفق الزيارة على أثر حادث من الحوادث البارزة التى لا يتخطاها المتحدثون فى ابانها ، وكذلك رأيته يوما وعلى وجهه مسحة الامتعاض الظاهر بعد أن تعاقب القاء القذائف على طائفة من الوزراء ورؤساء الدولة ، فقال بشىء من المرارة : اننا تقدمنا جدا وأفرطنا غايـة الافراط فى التقدم .. ولم لا ؟ هـذه مبادىء التطرف فى الوطنية تنتهى الى الطرف الاقصى من مبـادىء الفوضويين !

وزرته يوما وهو يقرأ كلاما فى الصحف عن نهضة الاسلام وعودة السلطان الى الأمم الاسلامية يستشهد فيه الكاتب بالآية القرآنية من سورة القصص «ونريد أن نمن على الذين استضعفوا فى الأرض ونجعلهم ائمة ونجعلهم الوارثين » .

فسـألنى بلهجته اللبنانية متبسطا : « وليش ما عمل ؟ »

قلت : « ان الخالق يريد وعلى الخلق أن يعملوا بما أراد » .

فعاد يقول فى جد ووقار : نعم يعود الاسلام اذا عاد أهله الى صدق العقيدة ... ثم يستطرد فيقول: ان الأعرابى والمعزة لا يبقيان على شىء أخضر حيث ذهبا .. ولكن غيرة الاسلام هى التى انبعثت من الأعرابى صانعا للدول والسلطان ، وأحسبه قال : ان عالم الاسلام ـ محمـد عبده ـ قد عرف طريق العودة ودل المسلمين عليـه ، وما من طريق لتلك العودة غير العلم والأخلاق .

وربما جشمه البحث عن تحقيق كلمة لغوية أن يصعد السلم ليلتقط هـذا الكتاب من هنا وذاك الكتاب من هناك، فلا يستريح ، أو يحقق الصواب فى الكلمة قبل استعمالها فيما يكتب أو يترجم .

رأيته يوما على السلم يبحث عن كلمة « الشهية » هل وردت فى الكلام الفصيح بمعنى القدرة على اشتهاء الطعام ؟ وهل من الجائز أن يقال عن بعض التوابل والأبازير انها تفتح « الشهية » ؟.. فانتهى على ان كلمة « المشهيات » أصح ما يقال فى هذا المعنى وأن القابلية خير من « الشهية » للدلالة على المقصود من تهيئة الجسم لطلب الطعام .

ووجدته يوما يردد كلمات « نفق ونبق ونبك » بتفخيم الباء والكاف ، لأنه كان يشك فى أصل كلمة « النفاق » ويحسب أن اجتماع الفاء والقاف فى هذا الوزن قليل فى اللغة العربيـة مطروق فى اللغات السامية والتركية .

قلت له : لقد اجتمعتا فى كلمتى الفقر والفراق وهما عربيتان بلا خلاف .. قال ضاحكا : يا سـوء ما اجتمعتا : فقر وفراق !..

وتطرقت الاحاديث كثيرا الى مسائل الدين ولم يكن يكتم رأيه أن الخلاف قائم بين بعض العقائـد وبعض المشاهدات العلمية ، ولكننى لم أسمعه قط يتكلم عن الدين فى اجماله بغير الاحترام ، ولم يكن لهموقف من الديانات ورجالها غير موقف « سيـد المجتمع » من العلية المسئولة . وهو كما رأيت منه فى شتى المناسبات شبيه بموقف الرجل المهـذب أمام الشيخ المطاع ، بما له من حق السن والخبرة فى كل ما خالفته فيه .

وكذلك كان الفيلسوف الوديع فى عادات تفكيره وسلوكه ، انسانا اجتماعيا يعطى العلم والعمل حقهما ولا ينسى حقا من حقوق العرف والتقاليد.



الواجب الأكبر

بقلم : الدكتور يوسف مراد

ان محاولة الانسان فهم العالم من حوله تضطره الى ان يتجه بتفكيره نحو نفسه لكي يستقصي قدراته العقلية ويحللها للحكم على قيمة المعرفة التي يحصلها بواسطتها (١) بل ان ضرورة التكيف مع الواقع الخارجي أجبرته على أن يزداد علما بامكانياته وأن يكتشف دوافعه وأن يحدد مدى ملاءمة هذه الامكانيات لارضاء هذه الدوافع .

ومحاولة الانسان تحقيق التكيف مع بيئته ، سواء كانت مادية أو معنوية ، تجعله يحدد موقفه من العالم الخارجي وموقفه من نفسه ، فكلما زادت مطالب البيئة أو تغيرت الظروف المعيشية التي سبق له أن ألفها ، اضطر لكي يحافظ على نفسه ، الى أن يصطنع وسائل جديدة لمواجهة المطالب التي تخلقها الأحداث الطارئة أو تبعثها حركة التطور في مختلف ميادين النشاط . فهو من جهة يسعى الى تغيير الموقف الخارجي ومعالجته بشتى الوسائل الحركية والفكرية التي يملكها ، ويسعى من جهة أخرى الى أن يكتسب مهارات جديدة وينمي ما لديه من قدرات عقلية ، بل يجد نفسه مضطرا الى الحد من رغباته والى ضبط بعض اندفاعاته لكي يحقق التوافق الذي ينشده ، وفي أثناء هذا التفاعل بينه وبين العالم الخارجي وبينه وبين نفسه يزداد شعوره بذاته حدة ومعرفته لنفسه سعة وعمقا . فكل دائرة من دائرة نشاطه تضمه هو والموقف الخارجي الذي يدعوه الى أن يعمل بل يدعوه الى أن يتبصر ويفكر قبل أن يعمل . وهذه الدائرة ليست ساكنة بل تتفاعل في داخلها مجموعة من القوى بعضها يصدر عن الموقف وبعضها الآخر عن الشخص الذي يواجه هذا الموقف . ويقوم تكييف الموقف في نهاية الأمر على كيفية ادراكه ، أي على كيفية فهمه في ضوء ما لدى الشخص من معلومات وخبرات وتبعا لما لديه من اتجاهات عقلية ووجدانية .

فالتكيف الناجح يقتضي في آن واحد معرفة الانسان نفسه ومعرفة الموقف الذي يحيط به ، وهو مهمة شاقة تتطلب جهدا مستمرا ، ومما يزيد من صعوبة هذه المهمة أن الانسان خلال حياته يتطور مارا بمراحل متباينة وان كانت متصلة الى حد كبير ، كما ان المواقف السلوكية تتغير وتتعدد كلما انتقل المرء من مرحلة الى مرحلة جديدة أو كلما انتقل من دائرة نشاط الى دائرة أخرى ، فالتكيف لا يتم أبدا بصورة واحدة نهائية وفي اتجاه واحد . بل يجب على الانسان أن يصطنع باستمرار أساليب جديدة من التكيف لمسايرة حركة التغاير والتطور .

وان كان الطفل الوليد يكاد يكون مجردا في بادىء حياته من وسائل التكيف التي تحظى بها الأنواع الحيوانية الاخرى ، غير انه ينشأ في كنف مجتمع يرعاه ويوفر له أسباب المحافظة على بقائه ويمهد له سبل التعليم ، ويساعده على اكتساب مجموعة

(١) انظر مقالنا « اللغز الاكبر » في عدد مايو من « المجلة »

من العادات الحركية واللفظية وبعض الاتجاهات العاطفية التى ستشكل فيما بعد استجاباته السلوكية وتؤثر تأثيرا عميقا فى أساليب تفكيره • ولكن كثيرا مايحدث أن تكون بعض هذه التأثيرات التى يتلقاها الطفل من بيئته العائلية غير حميدة مما يؤدى الى انحراف سلوك الطفل وبالتالى الى جعل عملية التكيف أكثر عسرا ومشقة •

غير أنه لابد من تحقيق التكيف بصورة ما ، سواء كانت هذه الصورة سوية أو منحرفة ، لأن ضغط الظروف الخارجية وما ينشأ عنه من صراع نفسى يدفع الكائن الحى الى البحث عن أقرب وسيلة لخفض الضغط والتوتر ، وقد تنجح هذه الوسائل لفترة من الزمن فى تخفيف وطأة الصراع النفسى ، ثم يبعث هذا الصراع مرة أخرى كلما واجه الطفل تغييرا جديدا فى مجال سلوكه ونشاطه • فعملية التوافق النفسى والاجتماعى عملية شاقة للغاية وتزداد مشقتها فى حالة مايكون المهيمنون على تربية الطفل يعانون بدورهم ألوانا من الصراع النفسى ويتخذون من بعض تصرفات الطفل الطائشة ذريعة لهم لاسقاط ما يتنازعهم من اتجاهات عاطفية متضاربة •

ولكن مهما كانت عملية التوافق النفسى والاجتماعى عملية شاقة فهى ضرورية لأن سعادة الأفراد والمجتمعات مرهونة فى نهاية الأمر بنجاح هذه العملية • فمعرفة الانسان نفسه أمر واجب لامناص منه وليس منشأ هذا الواجب مقصورا فقط فى الضغوط التى يفرضها المجتمع على أفراده ، اذ هناك مصدر آخر لهذا الواجب ، مصدر ترجع جذوره الى كون الطبيعة البشرية طبيعة عاقلة لا مجرد طبيعة حيوانية •

فالضغط الاجتماعى أو الالزام الاجتماعى أمر خارجي كثيرا مايفرض قسرا ، وارضاء هذا الالزام قد يكتفى بالمظهر دون اللب ، أى يكفى ان يطابق المرء ، فى تصرفاته الظاهرة ، بين سلوكه وما يتطلبه الالزام الاجتماعى من حركات وألفاظ وانماط سلوكية • واللغة التى يتعلمها المرء وسائر الحركات التعبيرية والايماءات والأوضاع التى تحاكى فى الظاهر النماذج الغفل التى يفرضها المجتمع ليست فى نهاية الامر سوى أدوات للاتصال بالآخرين أو لمنع الاتصال بهم أو لتشويه هذا الاتصال ، أى ان هذه الأدوات اللغوية والحركية كغيرها من الأدوات يمكن استخدامها للخير أو الشر ، لمناصرة الحق أو لازهاقه بحجة أنه باطل •

فهناك الزام آخر لايصدر عن الضغوط المفروضة من الخارج ، بل يصدر عن الضمير الخلقى المنبعث من طبيعة الانسان العقلية • قد يذهب بعض علماء الاجتماع الى جعل الضمير الخلقى الفردى مجرد صدى للنواهى والأوامر الاجتماعية بل يذهب أنصار مدرسة فرويد للتحليل النفسى الى ان الأنا الأعلى — وهو يقوم فى نظرهم مقام الضمير الخلقى — ليس سوى تبلور داخلى للنواهى والأوامر الاجتماعية أو على حد تعبيرهم ، نتيجة امتصاص نفسى لهذه النواهى والأوامر • ونظرة هؤلاء وأولئك نظرة ناقصة لاتفسر الا تكوين الضمير الخلقى الفج الذى يقوم على التخريف والارهاب ، ويكفى أن يكون المرء ممثلا بارعا لكى يشكل سلوكه الظاهرى بالاشكال التى يفرضها المجتمع •

فلا بد من تطوير هذا الضمير الخلقى الفج البدائى وعامل التطوير الذى يؤدى الى تكوين الضمير الخلقى المستنير المخلص هو عقل الانسان الذى يعلو بشكل من الأشكال على مايسمى بالعقل الجمعى ، وهذا العقل الجمعى أسطورة من الأساطير التى لايزال يرددها بعض علماء الاجتماع الميتافيزيقيين ، أى الذين يديرون ظهورهم للحقائق الواقعية للارتماء فى أحضان التأملات الفلسفية الجوفاء • واذا كان المجتمع قد خطا خطوات واسعة فى طريق التقدم الروحى والعلمى ، فليس هذا العقل الجمعى المزعوم هو اداة هذا التطور ، بل العامل الأساسى هو بعض العقول الفردية الجبارة ، عقول الفلاسفة والعلماء ورجال الفكر والأدب والفن ، عقول الأبطال ، سواء الذين شيدنا لهم التماثيل فى ساحاتنا الشعبية ، أو الذين ظلوا مجهولين فى حياتهم ومماتهم •

فمهما كان العقل الفردى مدينا للمجتمع فهو يعلو عليه لأنه قادر على أن يجعل من هذا المجتمع موضوعا لتفكيره ، لأنه يظل محتفظا ، الى حد قد يصغر أو يكبر بالقدرة على الاختيار ، أى على القبول أو الرفض ، والا يصبح تطور المجتمع معجزة من المعجزات • نعم ان للمجتمع ، وخاصة المجتمع المتمثل فى نظمه الثقافية والحضارية ، فضلا كبيرا على تنشيط العقول الفردية ، غير أنه ليس سوى منشط ولايمكنه أن يخلق شيئا ، فهو ينمى البذور الأولى ويسمح لبعض امكانيات الانسان بأن تظهر وترتقى وتزدهر ، غير ان هناك من الامكانيات الانسانية التى لاتظهر بفضل المجتمع فحسب بل على الرغم منه ، ومن بين هذه الامكانيات الضمير الخلقى الحر الذى لايكتفى بأن يكون الانسان ممثلا بارعا ، ومستودعا من الحجج

السوفسطائية الملتوية التي ترمي الى التبرير على حساب الكرامة الانسانية والشهامة الخلقية ، بل يطالبه بأن يحيا دائما حياة الابطال الذين يخلصون لمثلهم العليا ولو ادى هذا الاخلاص الى التضحية الشاملة في سبيل الواجب . ويكفي ان توجد حالة واحدة لمثل هذه البطولة ، لكي تقرر انها ممكنة وقابلة للتعميم مبدئيا .

فهناك اذن واجب خلقي أصيل منبعث من الطبيعة العقلية للانسان يحتم عليه ان يعرف نفسه لكي تساعده هذه المعرفة ، لا فقط على تحقيق التكيف الاجتماعي الظاهري للفرار من العقاب ، بل على تحقيق التوازن النفسي الداخلي على أساس سليم وتنمية جميع الامكانيات الفائقة الكامنة في الطبيعة البشرية ، امكانيات الفكر ، بل امكانيات المحبة والتضحية التي قد تفتح لبصيرة الانسان وقلبه آفاقا جديدة تسمو على مجرد المعرفة النفعية، وتجعله يحس في أعماق نفسه بهذه النبضات الخفية التي تجعل من الكون الأعظم الذي يحيط به سمفونية رائعة من الجمال والانسجام .

ربما قد يعترض علينا باننا نقحم معنى الواجب في دراسة علمية للسلوك الانساني اذ من المسلم به أن مهمة العلم مقصورة على تقرير الواقع كما هو لا على تقرير ما يجب ان يكون . اننا نوافق المعترضين على اعتراضهم ، بل نقرر بدورنا أن الحقائق العلمية مهما كانت مدعمة ومنسقة لا يمكن ان ينتج عنها أمر مطلق يوجب القيام بعمل دون غيره ، وأنه كل ما يمكن انشاؤه من اوامر خاصة بالأفعال الانسانية لا يتجاوز دائرة الشرط الى دائرة الاطلاق . فالعلوم الطبية لا يمكنها ان تقرر بصورة مطلقة :

يجب تعقيم الماء قبل شربه عند ظهور وباء الكوليرا ، بل كل مايمكنها ان تقوله : اذا أردت المحافظة على حياتك فيجب تعقيم الماء .. الخ ، أى ان الواجب هنا مشروط بارادة الشخص (1) وهو ليس واجبا مطلقا . فالعلم يقدم لنا نصائح عملية تطبيقية ، ولكنها غير ملزمة من الناحية الأخلاقية البحتة .

غير أن موقف علم النفس بالنسبة الى الاخلاق يختلف عن موقف العلوم الطبيعية فالعلاقة التي تربط بينهما علاقة جوهرية ، فاذا كان الهدف الرئيسي لعلم النفس معرفة الشخص نفسه ومعرفة الآخرين فان هذه المعرفة لا تكتمل الا بفضل الجهد الذي يلتزمه تحقيق القيم الخلقية . فكما ان تنظيم السلوك من وجهة نظر الاخلاق يقتضي معرفة الأسس السيكولوجية التي يقوم عليها وصف السلوك وتعليله بشروطه الداخلية والخارجية فكذلك اكتمال معرفة الانسان نفسه والآخرين لا تتم الا بفضل تحقيق القيم الخلقية التي تسمو بالانسان الى مستويات تفوق مستوى الحيوانية البحتة .

وأعتقد ان هذه النقطة جديرة بالتوضيح قبل المضي في دراسة السلوك من الناحية السيكولوجية، فقد سبق أن ذكرنا ان المعلومات التي تمدنا بها العلوم يمكن استخدامها للخير أو للشر على السواء . فمعرفتي للخصائص الفيزيائية والكيميائية للقوة الهائلة الكامنة في الذرة ولوسائل اطلاق هذه القوة قد تفيدني في زيادة رفاهية الجنس البشري أو في تدميره والقضاء عليه . ولكن ليس حب الانسانية أو كراهيتها من العوامل الأساسية التي تدفع العالم من حيث هو عالم الى البحث والدراسة . فالنظم الرياضية البحتة التي تقوم عليها اليوم نظرية النسبية ونظرية القوى النووية لم تخلق في ذهن الرياضي الا بدافع عقلي بحت وهو ان يثبت العقل لنفسه قدرته على ابداع عوالم من الرموز لا تمت الى الواقع الحسي الظاهري بأية صلة من الصلات ، ثم ان الآثار العملية لتطبيق النظريات العلمية في ميادين الميكانيكا والفيزياء والكيمياء لا تضيف شيئا جديدا الى المعرفة النظرية بل يقتصر أثرها على دفع العالم الى اعادة النظر في معادلاته الرياضية لتعديلها أو استيفائها ، ولكنها لا تكون في حد ذاتها معرفة نظرية جديدة تضاف الى ماسبقها من معارف .

ولكن الأمر مختلف فيما يختص بالعلاقة بين المعرفة السيكولوجية والخبرة الاخلاقية ، أي بين الشعور والضمير ، ولتوضيح هذه العلاقة يتحتم علينا ان نقوم بتحليل هذين المفهومين الأساسيين ، والغرض النهائي لهذا التحليل هو اثبات **ان الخبرة الاخلاقية هي في صميمها معرفة سيكولوجية ، بل هي العامل الأساسي الذي تقوم عليه في نهاية الامر معرفة الانسان لنفسه .**

(1) أوحى الينا بهذا المثل حادث وفاة المؤلف الموسيقي الشهير تشايكوفسكي صاحب السمفونية الحزينة، فقد كان وباء الكوليرا منتشرا في روسيا سنة ١٨٩٣ وهي السنة نفسها التي الف فيها السمفونية الحزينة وقاد عزفها في سانت بترسبورج في ٢٨ أكتوبر فقوبلت بفتور كبير ووافته المنية بعد بضعة أيام في ٦ نوفمبر، اثر شربه كوبا من الماء غير المعقم على الرغم من علمه بضرورة تعقيم الماء قبل شربه ، كأنه صمم على الموت بعد فشل سمفونيته الحزينة ، خاصة بعدما عانى من آلام الصدمة العنيفة التي سببها له انقطاع العلاقة الروحية التي كانت تربطه بمدام فون مك منذ عام ١٨٧٧ .

اننا نعلم أن كل لغة من اللغات هي محصل التجارب التي اكتسبها الناطقون بهذه اللغة ، هي المرآة التي تنعكس عليها أساليب التفكير والاتجاهات العقلية والعاطفية الموجهة للسلوك ، أي المرآة التي تنعكس عليها سيكولوجية الشعوب وثقافتهم وعلى ذلك فانه من الطريف أن نقوم بتحليل مفهومي الشعور والضمير عند مستوى الاستخدام اليومي للغة ، قبل محاولة التحليل عند مستوى الاصطلاح العلمي أو الفلسفي .

فمعنى الشعور لايختلف كثيرا عن معنى الاحساس والاثنان يشيران الى نشاط ذاتي ، أي نشاط باطني لايمكن مشاهدته من الخارج ، بل لايمكن لشخص آخر أن يشاركني فيه ، غير أن آثار الشعور والاحساس قد تظهر في صورة حركات أو ايماءات أو تعبيرات ، ويمكن للآخر ان يستدل بهذه الآثار على نوع الشعور أو الاحساس الذي يعانيه الشخص ، ويكون الاستدلال عن طريق الحكم بالمماثلة ، وهو حكم لايرتقي الى مستوى اليقين بل يظل حكما احتماليا .

فعندما أقول انني أشعر بألم أو أحس بألم معنى هذا القول انني أعرف مايعتري حالتي النفسية من تغير كيفي ، فالالم كيفية نفسية وقد نصف هذه الحالة الكيفية بأنها وجدانية . والوجدان في أصله لايختلف عن الشعور أو الاحساس غير انه متعين عادة بكيفية ما من كيفيات اللذة أو الالم على اختلاف درجاتها ان صح لنا أن نتحدث عن درجات في الكيف ، نظرا لأن مانعتبره تغيرا في الدرجة هو في الواقع تغير في الكيف ، ولا توجد وحدة قياسية ثابتة للمقارنة بين هذه الدرجات المزعومة .

ويستخدم بعضهم لفظ « الوعي » للتعبير عن معنى الشعور . والواقع ان الوعي النفسي يتضمن معنى الشعور ، بل يضيف اليه معنى جديدا هو معنى الاحتفاظ بأثر الشعور ، أو معنى معرفة هذا الأثر . وتعدد هذه المعاني المتقاربة أمر طبيعي في صدد الحالات النفسية أو النشاط النفسي ، لأن الحياة النفسية غير محددة المعالم وهي في صميمها نشاط والنشاط لايتجزأ ولا يمكن رده الى حالات ثابتة متميزة بعضها عن بعض تميزا واضحا . ويرجع أصل المشكلة الى أن اللغة وضعت أصلا لوصف العالم الخارجي ، عالم الأشياء ، ثم استعيرت هذه اللغة المكانية لتطبيقها على الحياة النفسية التي هي ليست مجموعة من أشياء بل سيلا من النشاط .

ولفظ « الضمير » يشير كذلك الى أمر باطني ، الى أمر خفي ، هو أيضا نوع من الحس ، غير ان العرف سرعان ماخصص هذا الحس لنوع معين من النشاط النفسي ، هو الحس الخلقي الذي يصدر حكمه لاعلى وجود أمر من الأمور ، بل على قيمة هذا الأمر بالقياس الى معيار ما ، هو في هذه الحالة معيار خلقي .

وعلى ذلك يمكن القول ان الشعور من الوجهة السيكولوجية شرط ضروري لوجود الضمير ، هو أشمل من الضمير . فاذا انعدم الشعور انعدم الضمير ولاوجود لأي مشكلة اخلاقية اذا لم يرتق النشاط الى مستوى الشعور ، ومن المعلوم ان المسئولية الاخلاقية تتوقف درجاتها على مدى تمتع الشخص بنشاطه الشعوري . غير ان المقصود هنا بالنشاط الشعوري ليس فقط النشاط التلقائي ، بل النشاط الذي يوجهه تصور الهدف واختيار الوسائل المؤدية اليه .. فاذا كان الشعور من الناحية السيكولوجية هو شرط جوهري لوجود الضمير فهو ايضا شرط اساسي لقيام التفكير الموجه نحو هدف.

فامام الشعور طريقان للتقدم والرقي ، طريق يوصل الى تكوين الضمير الخلقي وطريق يوصل الى ارتقاء النشاط الفكري ، الى ارتقاء المعرفة . وهذان الطريقان سيلتقيان عند قمة واحدة هي معرفة الانسان لطبيعته النوعية ، أي هذه الطبيعة التي تميزه تميزا جوهريا عن الحيوان .

فالانتقال من الشعور الى الضمير هو ارتقاء من مستوى الى مستوى أعلى ، ارتقاء من مستوى الانطلاق الى مستوى الضبط ، أو من مستوى الافعال المنعكسة والتلقائية الى مستوى الأفعال الارادية . والواقع أن اساس الحياة الخلقية هو القدرة على توجيه التفكير وضبطه ، القدرة على تركيز الانتباه في الهدف الذي يكون الفكر قد قرر من قبل أنه الهدف الأعلى الذي يجب تنفيذه . وبالارتقاء الى المستوى الاخلاقي تكتمل نظرة الانسان الى طبيعته وتصبح معرفته لنفسه أشمل وأعمق .

وهذا هو في الواقع الدرس الذي أراد ان يلقنه ايانا الفيلسوف اليوناني سقراط عندما حث الانسان على أن يعرف نفسه . فهو لايقصد فقط ان يعرف الانسان ميوله ونزعاته وقدراته المختلفة ومايعانيه من نقص وقصور ، بل هو يدعو الانسان الى معرفة جوهره ، أي الى معرفة مثال الكمال الذي يحمله في طيات نفسه والى السعي في تحقيق هذا المثال في تفكيره وسلوكه . فغرض المعرفة الذاتية هو في

الواقع استكمال الطبيعة البشرية بتحقيق الخير ،هذا الخير الذى يتحد مع الحق اتحادا كليا ٠

وهذا ايضا مادعى اليه افلاطون بعد استاذهسقراط فعند المستوى السيكولوجى البحت لايعدو الانسان أن يكون الا مجموعة من القوى المتنافرة ٠ فبدون الجهد الذى يجب بذله للوصول الى قمة الخير يظل الانسان جاهلا لنفسه ، جاهلا لنقائصه ، أى لما يحتاج اليه لكى يحقق بصورة أكمل طبيعته البشرية. فلابد من وثبة الارادة نحو قمة الخير ولابد من بذل الجهد لتركيز الانتباه فى هذا المثل الأعلى لكى تكتمل معرفة الانسان لنفسه ٠

أردنا بما سبق ان نبين أن واجب معرفة الانسان لنفسه لاتدعو اليه فقط الفائدة العملية التى يجنيها المرء فى تحقيق التكيف ، بل أيضا ماتلقيه الجهود التى يتطلبها تنفيذ هذا الواجب من أضواء تكشف عما فى الطبيعة البشرية من أصالة جوهرية ٠ وكما ان الواجبات الاخلاقية على اختلاف تشعبها من شخصية وعائلية واجتماعية واجبات مترابطة متضامنة ، فتحقيق الحياة الاخلاقية الشاملة المتكاملة يتطلب معرفة جميعمقومات الشخصية ومعرفة الشروطالمثلى التى يجب أن تتوافر لتحقيق التوافق فى مختلف ميادين النشاط الانسانى ٠ فعندما نتأمل فىالشروط التى يجب تحقيقها لضمان رقى الفرد من حيث هوفرد يدفعنا هذا التأمل بالضرورة الى توسيع دائرة الفردية والى تناولالعلاقات العديدةالتى تربط الفرد بالآخرين وبشتى الدوائر الاجتماعية المتداخلة التى تضم الفرد فى حلقاتها ، وعندئذ يتبين لنا ان الواجبات الاجتماعية الملقاة على عاتق الفرد تنقذه من العزلة ومما تسببه العزلة من تعطيل النمو النفسى أو من اضعاف الجهاز النفسى وتعرضه لشتى الانحرافات فى السلوك والتفكير بل لشتى الأمراض النفسية والعقلية ٠

وكذلك ومن جهة أخرى ، عندما نركز تفكيرنا فى العلاقات الاجتماعية التى يعيش الفرد فى شبكتها المعقدة ، وعندما نلمس الآثار القوية العميقة التى تحدثها فى نفسية الأفراد وعقليتهم الثقافة السائدة والتقاليد الراسخة ، نلمس الى أى مدى قد تطغى أحيانا الانماط الاجتماعية للتفكير والسلوك على تلقائية الفرد وحريته متجردة من طابعه الشخصى الفريد وتدفعه الى ان يتطابق مع الآخرين تطابقا أعمى وعندئذ نضطر الى أن نتجه شطر الفردية ونحاول تنمية مميزاتها الخاصة من حيث أساليب التفكير والسلوك والتأثر الوجدانى لكى نحقق أزدهار ماتنطوى عليه الشخصية من امكانيات عميقة أصيلة وبناء نظام العلاقات مع الآخرين على أساس من التفاهم والتبادل الحر ٠

فالانسان يترجح خلال نموه النفسى والاجتماعى بين قطبين متطرفين متضادين كلاهما شر ، أحدهما هو الانعزال عنالمجتمع والانطواء على النفس، والآخر هو التطابق الأعمى مع المجموعة الصماء وسيطرة روح التطبيع والاكتفاء بالقشور دون اللب (١) فالقطب الأول يؤدى الى تضخم الانانية وتقوية النزعة الى التركز حول الذات ، بل يؤدىالى عبادة الذات،وعبادة الذات لاتعدو أن تكون عبودية ثقيلة الوطاة.انالبرج العاجى لايختلف كثيرا عن زنزانة السجن أو حجرة المجنون ٠ أما القطب الثانى فهو يؤدى الى تلاشى الشخصية الحية والاستعاضة عنها بشخصية مزيفة مصطنعة مستعارة ، والى افناء الفرد داخل الجماعة، بل الى عبادة الجماعة وهذه العبادة كعبادة الذات لاتعدو أيضا ان تكون عبودية ثقيلة الوطاة ٠

لابد اذن من تحقيق التوازن بين القوى التى تدفع الى الانطواء والعزلة والقوى التى تدفع الى الخضوع الأعمى للتصورات ولا يتحقق هذا التوازن الابالتعاون بين الشعور والضمير ، بين معرفة الشخص لنفسه ومعرفته لواجباته ٠ معرفته للقوانين التى تسيطر على نموه الجسمى ونموه النفسى ، نمو قدراته على الادراك والتفكير ، نمو حياته الوجدانية والعاطفية ، نمو قدراته على العمل والتنفيذ الارادى ، وكذلك معرفته لواجباته نحو نفسه وقيامه باداء هذه الواجبات ليحقق بشكل تكاملى نمو هذه القدرات الجسمية والنفسية ٠ واداء الفرد لجميع هذه الواجبات نحو نفسه هو أحسن تمهيد لأداءواجباته نحو الآخرين ونحو المجتمع الانسانى وبذلك يتحقق التكامل النفسى الاجتماعى الروحى الذى ينشده علم الاخلاق والذى تمهد له المعلومات التى يمدنا بها علم النفس ٠ فعلم الاخلاق يضع الغاية وعلم النفس يقدم الوسائل المؤدية الى هذه الغاية وليس منالغريب أن يعتمد علم الاخلاق فى تحقيق غايته على الوسائل السيكولوجية ، كما انه ليس من الغريب ان يتفق علما الأخلاق والنفس فى نهاية الأمر على غاية واحدة هى تحقيق الخير والسعادة ٠

---

(١) سنعالج هذا الموضوع فى مقالنا التالى «العقبةالكبرى» ٠

بقلم : الدكتور عبدالرحمن بـدوى

« ولدت فروقا سريع التأثر الى درجة مفرطـة ، أدنى شىء يخيفنى ، وأدنى شىء يجـرحنى . واذا وجدت فى مجتمع ناسا أعرفهم معرفة قليـلة فانى أشعر بالضيق وافقـد رباطة جأشى ، وأحس بأنى موضوع للسخرية ــ وأنا شديد الخوف من السخرية بى ، على الرغم من تظاهرى بعدم المبالاة ، والفكاهة حتى لو كانت بارعة بريئـة ، تكفى لتخرجنى عن طورى . ومن هنا كان موقفى لا يحتمل ، فأحـول كئيبا مفموما صموتا ، لا أجيب على الاسئلة التى توجه الى ويحسب الناس انى أبله بغير تهذيب . . ولكن الطموح يستبد بى . فعندى شـعور بقيمتى وأتألم من كون الآخرين لا يلحظونها » ــ هكذا كتب شارل فردينان رامو Ramuz الكاتب السويسرى العظيم فى « يومياته » بتاريخ ٧ نوفمبر سنة ١٨٩٦ وهـو لا يزال دون العشرين ، فوصـف أحـواله النفسية أدق وصف .

لقد ظل فى حياته وحيدا ، يهوى حياة المتوحدين وحزينا ينظر الى الوجود نظرة اسيانة على الرغـم من أنه ولد فى أجمل بقاع الدنيا ، يرى أن مأساة الانسان فى الدنيا هى « أننا نحب الدنيا ، لكن الدنيا لاتحبنا ، وتلك هى المأساة الكبرى » ولهـذا كان يهوى الجبل لتوحده وشـقاء الناس فى تحصيل قوتهم منه ووحشيته معهم ، وان كان قد ولد فى المدينة الرائعة ، لوزان عروس بحيرة ليمان الفارعة القوام ، واستمد مادته الأدبيـة من ربوع اقليم الفو بسويسرة ، مسقط رأسه ، ووادى الرون والقـوى المتـوحدة فى قمم جبـال الألب الشامخة باقليم الفالس وطنه الثانى .

ولد شارل فردينان Charles Ferdinand فى مدينة لوزان (سويسرة) فى الرابع والعشرين من شهر سبتمبر سنة ١٨٧٨ حيث كان ابوه بقالا يتاجر فى سلع ما وراء البحار : من سكر وبن . لكنه على رغم ذلك كان ينتسب بأسرته من طرفيهـا الى الفلاحين : فمن ناحية أبيـه كان ينحدر من قرية سولانس Sullens فى الهضبة السويسرية الفنية بمراعيها وأراضيها الخصبة ، ومن ناحية امه كان ينحدر من قرية كولى Cully المطلة على بحيرة ليمان بروابيها ذات الكروم الفنية . ولهذا كان الطفـل يتردد على الريف طوال العطل الصيفية ، متقلبا على بساط العشب بين مزارع الكروم ومخارف الغابات ، ويشارك فى قطف الـكروم فى أوائل الخـريف ، ويصحب العاملين فى مزارع الكروم أو فى الرعى أو الصيد ، ومن هنا تولدت فى نفسه مودة عميقـة للفلاحين والرعاة والكرامين وصيادى الخلد وكل البسطاء السذج فى الريف والجبل الذين يحيون على الطبيعة بكل بساطة وفى عراك دائم من أجل القوت اليومى .

وحصل الفتى المتوحد الحزين على البكالوريا فى سنة ١٨٩٦ ، وترك أهله المدينة بعد ان اثرى ابوه فاستطاع شراء ضيعة فى الجبل ، وبذلك عاد الى تقاليد الأسرة ، تقـاليد الزراعة والرعى والصيد . وشارك الولد فى أعمال الزراعة بيديه : فكان يحصد، ويرعى الأبقار ، ويقطف عناقيد الكروم ويفلح الأرض طوال النهار ، وفى المساء يعكف على كتابه المفضلين ، خصوصا فلوبير وتولستوى . وفى أثناء هذا كله يتأمل ذاته : « انى أجهل نفسى . أحاول الخروج من

هذا الغروب المستسر الذي أخشى على نفسي الضياع فيه. ولهذا فاني أقارن نفسي بغيري . لكنى لاأحسن التصرف. فخيالي يعبث بي عبثا منكرا» («يوميات» ١٨٩٧/٤/٢) ولكن اليأس يستولى عليه ، والحزن يستبد به ، وطعم العدم يتحلب من نفسه : « لا أستطيع الكفاح ، انى يائس . لا أستطيع المقاومة بل ادع نفسى نهبا للحزن والمالنخوليا ، وزورقى المجلل بالحداد ينزلق على الأمواج السود صامتا ، وصوت يبكى ، هو صوت أوهامى المتبددة ، انه صوت من وراء القبور . ولا احد يعبأ بى . انى وحدى ، أسلمت قيادى للأمواج ، وفى ضباب المساء أرى الشطئان ، التى أريد أن ارسى عندها ، اراها تهرب منى » (« يوميات » ٣٠ مارس ١٨٩٧) .

ويشعر الفتى برسالته الأدبية ، لكن اباه وهو رجل عملى يعرف أن حرفة الأدب حرفة الفقر والبؤس ، ولهذا يفرض على ابنه أن يسجل نفسه فى كلية الحقوق بجامعة لوزان ، ولكن الفتى يتأبى الحقوق ، ويقضى فترة فى ألمانيا ، يعود بعدها ليلتحق بكلية الآداب فى جامعة لوزان ، ويحصل منها على ليسانس الآداب . ويريد منه ابوه أن يمارس مهنة تتفق مع ليسانس الآداب ، فيماطل الفتى ، وتنصره أمه فتحصل له على موافقة ابيه على سفره الى باريس لتحضير رسالة للدكتوراه فى الآداب عن الشاعر الحزين « موريس دى جيران » (راجع عنه كتابنا : « الموت والعبقرية ») .

سافر الى باريس فى سنة ١٩٠٢ ، وهو فى الرابعة والعشرين ، فكان لها فى نفسه عكس ما كان ينتظر : ذلك أنها ردته الى نفسه ، الى اقليمه ذى الجبال والمروج والأعناب ، الى وطنه بفلاحيه وكراميه ورعاته وغاباته . لقد عرف روح وطنه ، سويسرة ، فى باريس . باريس المدينة العالمية الكبرى هدته الى الجبل ، باريس ذات اللغة الفرنسية المصقولة الرقيقة ، لغة راسين وفولتير قادته الى اقليم الفو بفرنسيته العنصرية الجافية الخشنة ذات النضارة الأولية والجفوة الأصيلة .

لقد عرف نفسه : عرف انه سويسرى فلاح كرام أصيل من اقليم الفو ذى اللغة الفرنسية الخشنة ، فعليه اذن أن يكيف نفسه وهذا الوضع ، وأن يختار مادته وأسلوبه الأدبى من قريته ، من اقليمه ، من أهله وعشيرته الفلاحين الرعاة الصيادين . قال لنفسه : « أنت تعرف من أين أتيت . واذن فلأنك أتيت من ركن معين فى الأرض فان عليك التزامات ، ولأن وراءك جنسا وسلالة فان عليك التزامات . وهناك أسلوب فى القول ينبغى أن يكون أسلوبك لأنه كان أسلوب أولئك الذين كانوا من قبلك » .

عرف اذن نفسه وعرف أسلوبه وعرف المادة التى سيستمد منها موضوعاته : اذن لقد أصبح كاتبا .

وتفرغ نهائيا للكتابة بعد ان عاد من باريس سنة ١٩١٤ ، مهما يكن من شيء : « أن انظم قصائد حتى لو اعوزنى المال وان أترك بيتى يموت جوعا بل وادع نفسى تموت جوعا ، لكن مع ذلك اكتب قصائد . ان الفنان لا يسلى لغرض نفسه ، بل بالعكس غريزته هى التثبيط . ولو اقتربت ارادة خيرة فان أول كلمة يقولها هى : أنت مخدوع . واذا كان يجهل غالبا أين قوته ، فكيف يحتمل أن يعرفها غيره خيرا منه ؟ انه يفضل أن يرثى له على أن يمتدح ويهنأ » («يوميات» ١٩٤٥/٦/٢٠) .

وظل يتابع الكتابة وحيدا بعيدا عن كل الأضواء ، يؤلف القصائد والقصص ويكتب المقالات والفصول الضافية ، وهو فى رهبانيته بقرية كولى حتى سمى

« راهب ثولي » دون ان يقدره أهل وطنـــه ، سويسرة ، ولا ان يقدره خارج وطنه اللهم الا الصفوة الممتازة من الكتاب الفرنسيين خصوصا فاليري وأندريه جيد وبول كلوديل وجاك ماريتان وهنري بريس ، ولم تبدأ سويسرة في تقديره حق قدره الا حين منح الجائزة الأدبية الكبرى للكتاب السويسريين في سنة ١٩٣٦ ، وكان قبل ذلك قد حصل على جائزة جوتفريد كلر للآداب سنة ١٩٢٧ ، وجائزة الاقليم الروماند (سويسره الفرنسية) سنة ١٩٣٠ . وعلى الرغم من ترجمة بعض مؤلفاته الى اللغة الالمانية والانجليزية فانه لم يظفر ابان حياته بالمكانة التي يستحقها في الأدب العالمي ، لأنه من غير شك من أكبر الكتاب العالميين في النصف الأول من هذا القرن . انما هي عزلته وانقطاعه عن الأضـــواء الصاخبة المروجة الداعية هو الذي أخر تقديره كما ينبغي .

وعاش بقية حياته في هذه العزلة الحافلة مع ذلك ، بالتأملات ، حتى توفي مساء الثالث والعشرين من شهر مايو سنة ١٩٤٧ ، بعد أن خلف آثارا ممتازة تتوزع بين الشعر والقصص والمقالات واليوميات والأقاصيص .

لكن رائعته الكبرى هي قصة «الرعب في الجبل» (سنة ١٩٢٧) ، وهي قصة حب وآلام ، قصة الكفاح الدائم بين الانسان والطبيعة ممثلة في الصراع بين الرعاة والجبل ، الجبل الذي سينتصر دائما لأن له ارادته الذاتية وخططه الخاصة مهما فعل الانسان .

وفي الصفحات التالية نقدم تلخيصا لهذه الرواية الفذة .

الرعب في الجبل

ـ « هذه خرافات ! ولا احد يعلم بالضبط ماذا جرى هناك في أعلى الجبل . والحكاية قديمة ، مر عليها أكثر من عشرين سنة . والشيء الواضح تماما في هذه المسألة هو اننا منذ عشرين سنة تركنا العشب الجميل هناك ، ينمو ويذبل دون أن يرعاه أحد ، مع انه يكفي لعلف سبعين بقرة طوال فصل الصيف . فان كنتم تظنون أن قريتنا غنية الى حد الاستغناء عن هذا المورد الممتاز ، فقولوا هذا صراحة ، أما انا فلا أرى ذلك ، وأنا رجل مسئول »

هكذا صاح رئيس المجلس القروي ، موريس برالون ، في أعضاء المجلس الذي انعقد في السابعة مساء ، وكان لايزال منعقدا حتى العاشرة يناقش هذه المسألة التي انقسموا حيالها الى فريقين : فريق الشباب وعلى رأسهم رئيس المجلس ، يؤيدون رعى أعلى الجبل ، وفريق الشيوخ وهم يرفضون ذلك بسبب الحوادث التي وقعت منذ عشرين سنة وأدت الى العدول عن الرعى في ذلك المكان .

ولما لم تفض المناقشة الى الاقناع لم يكن ثم سبيل للخروج من المناقشة غير أخذ الأصوات ، فوافق ٥٨ على استئناف الرعى في ذلك المكان ، ضد ٣٣ لم يوافقوا وعلى رأسهم مونبيه .

وبعد أن تمت الموافقة بدأ رئيس المجلس يفاوض فيمن يتولى عملية الرعى . فتقدم ابن عم الرئيس ، واسمه كريتان ، بعرض انعقد لفحصه مجلس القرية واستطاع الرئيس أن يجعله يوافق على هذا العرض . فتمت الموافقة .

وكان لا بد من انتظار ذوبان الثلوج للبدء في العمليات التمهيدية . فقد كان المرعى على ارتفاع الفين وثلاثمائة متر ، وكان أعلى مرعى تملكه القرية ، بين المراعى الأربعة ، حتى انه في شهر يونيو يستمر الثلج فيه بسمك ثلاثة أقدام . لكن لحسن الحظ في هذا العام كان الثلج قليلا ، فلم يكد شهر مايو ينتصف حتى أصبح في الاستطاعة الصعود الى المرعى . فقام فريق مؤلف من خمسة أشخاص لاستكشاف البقعة بعد أن هجرت هذه المدة الطويلة ، وهم الرئيس برالون وكريتان وابن اخيه وكومبوندو والحارس القروى . مضوا في الساعة الرابعة صباحا ومعهم مصابيحهم وزادهم ، يتقدم الرئيس وكريتان ، وعن يسارهم كان السيل ينحدر ، وكانت رحلة شاقة لوعورة المسالك وتعرجها يمينا وشمالا وأعلى وأسفل يفرزون أقدامهم حينا ، ويدورون حول بعض النتوءات والمستنقعات الصغيرة حينا آخر .. الى ان وصلوا أخيرا الى البيت الجبلى (الشاليه) المهجور منذ زمان طويل هناك وقد تدثر بالثلوج .. ففحصوه ووجدوه في حاجة الى الاصلاح وتناولوا طعامهم ، ووافق كريتان على شروط المجلس القروى . ووقع العقد . وأجريت الاصلاحات المطلوبة في البيت الجبلى في خمسة عشر يوما . ولم يبق الا استئجار من يتولون الرعى لحساب كريتان . ومضى خمسة عشر يوما فلم يتقدم أحد ، ثم تقدم « كلو » أول من تقدم ، فأحدث هذا أثرا غير طيب في نفس الرئيس ، لان « كلو » كان رجلا شريرا عاطلا لايريد أحد استئجاره لشراسته حتى لم يكن يدرى أحد من أين يكسب قوته : فمرة يصيد دون تصريح ، أو يقنص

فى منطقة حرام عليه ، ويغدو لاقتلاع نبات من الجبل أو يبحث عن أحجار وحصى ، ويقال انه كان يبحث عن الذهب أيضا . وشخص هذا شأنه لم يستطع الرئيس ان يجيب عليه بجواب قاطع ، وطلب اليه أن يتريث ويعطيه مهلة للتفكير .

وبينما كان الرئيس وكلو يتحدثان فى هذا الأمر ، كان فى الناحية الأخرى من القرية فتى وفتاة يتناجيان : يوسف وفكتورينه . وكانا قد تواعدا على الزواج فى الخريف ، وحسب الفتى حسابه لهذا الزواج لكن وجد أنه بقى مبلغ مائتى فرنك لاتمام التجهيز . فقال لها وهو يحاورها :

— اسمعى يا عزيزتى فكتورينه ! يجب أن نكون عاقلين .. عندى فكرة .. هذه المائتا فرنك .. اسمعى ، لقد قلت لنفسى لماذا لا أصعد الى المرعى العالى ، فهم بسبيل البحث عن عمال للرعى هناك . وبهذا أستطيع الحصول على المائتى فرنك .. انت تعلمين اننا لسنا اغنياء ، وهذه فرصتى ، وبهذا المبلغ نستطيع أن نشترى سريرا وبياضات ، وندهن الغرفة قبل الشتاء .

وانتظر جوابها لكنها صمتت . فقال لها : ماذا اذن ؟ هل أنت غاضبة ؟ ان الأمر لن يستغرق أكثر من ثلاثة أشهر . اما اذا كنت لا تريدين منى ان اذهب الى هناك ، ففتشى عن وسيلة أخرى للحصول على هذا المبلغ .

وحاول أن يمسك بذراعها ، لكنها تراجعت فقال : صحيح ؟ أنت غاضبة ..؟ اذن فلننتخل الآن عن الزواج . فأنت تعلمين ان النقود لا يحصل عليها المرء هنا بسهولة .. وتأكدى أننى لست متحمسا للذهاب الى هناك ، ولكن ماذا أعمل ..؟

فقالت : لكن لا أريد أن تذهب هناك أعلى !

— لماذا ؟

— أنت تعرف جيدا .

— اسكتى يا فيكتورينه .. هذه مجرد حكايات وخرافات لم يعد أحد يصدقها . كونى عاقلة . وليس فى وسعى أن أفعل شيئا آخر . فحين يكون المرء فقيرا يكون مجال اختياره محدودا .. انى أحبك .. فقولى لى : هل تحبيننى ؟ قولى اذن انك توافقين على ذهابى الى أعلى الجبل .. قولى نعم .. واذا لم تجيبى فمعنى هذا انك توافقين .

أما هى فلم تقل شيئا ..

***

ومضى يوسف الى الرئيس يطلب ان يشتغل فى هذا المرعى . ووافق الرئيس على ذهابه هو وصبى الذى بلغ الثالثة عشرة فقط ، لكنهم فى الجبل فى حاجة الى صبى للأعمال الصغيرة . وتقدم أيضا بارتليمى العجوز . فقال له الرئيس :

— نعم ، هل كنت هناك ؟

— طبعا — هكذا قال العجوز من لحيته الكبيرة الشبيهة بالرغوة — طبعا ، ورجعت من هناك ، واذا شئت فأنا مستعد للعودة .

فسأله الرئيس : ولكن هذه الحكايات ..

فقال بارتليمى : أوه ! أنا فى أمان .

قال ذلك وراح يفتش بطرف اصبعه عن ورقة تحت قميصه معلقة فى خيط وقال : هنا ، هذه ورقة ، وبهذه الورقة لا أخاف شيئا . أولئك لم يكن معهم مثل هذه الورقة .

فقال الرئيس ضاحكا :

— اذن ! ما دامت الورقة معك ..

وتم كل شىء فى اليوم التالى : لقد صار عدد المتقدمين خمسة : كرتيان وابن أخيه ، ويوسف ، وارنست ، الصبى الصغير ، وخامسهم بارتليمى العجوز ، كذلك تقدم رومان رنيبه وهو شاب فارع عمره ثمانى عشرة سنة وكان سادسهم ، فلم يبق غير مكان واحد هو الذى تقدم لشغله « كلو » ، فقال الرئيس فى نفسه : « اذا لم نأخذه كلفنا ذلك ثمنا غاليا ، وهذا طبعه .. فالأحسن أن نبعده الى هناك بدلا من أن يظل بيننا .. وهناك سيستطيعون أن يسكتوه .. » فأعلن لكلو موافقته على أن ينضم الى الرعاة الآخرين الستة .

وراح كلو الى الحانة يعب من النبيذ ، فقالت له صاحبة الحانة : هل معك ورقة ؟

— أى ورقة ؟

— ورقة مثل ورقة بارتليمى ؟

— لماذا ؟

— لأنه للذهاب الى هناك لا بد أن تحمل الورقة ، هكذا يقول بارتليمى الذى يزعم أن هذه الورقة تحمل بركة القديس موريس . يكتب عليها أشياء ثم يغمسها فى ماء البركة التى فى كنيسة القديس موريس القائمة على البحيرة . ثم تخاط الورقة فى كيس ويحمل الكيس فى خيط حول الرقبة .

فقال كلو : أنا لست فى حاجة الى هذه الورقة .

فقالت : هذا أيضا ما يزعمه يوسف ورومان ، ثم ان كريتان وابن أخيه سخرا من بارتليمى حينما قص عليهما حكاية الورقة .

فقال لها « كلو » : اعتقدى مثلى ومثلهم .

واتفقوا جميعا على الصعود فى يوم ٢٥ يونيو ، عيد القديس يوحنا المعمدان . وكان من راى رئيس المجلس القروى أن يقام احتفال لتوديع الصاعدين الى المرعى ، لكن اختلف الراى بين اهل القرية ، وقال المعترضون : « انتظروا حتى نرى .. ويمكن اقامة الاحتفال فى العام القادم ، اذا سار كل شىء على ما يرام فى هذا العام »

وراح يوسف يودع حبيبته فكتورينة ، ووعدها بأن ينزل من الجبل مرة لزيارتها فى أثناء فصل الرعى .

***

وصعد فريق الرعى ، وكانت الشمس مشرقة رائعة . وكان القطيع مؤلفا من سبعين بقرة وثورا معظمها شابة ، وكان ثم ثلاثة بغال . وتقدم كريتان وابن أخيه ، والبغال تحمل الزاد والمتاع والبقر مزين القرون بالأزهار ، وصحبهم الرجال بلباس الآحاد والبنات بفساتين جميلة ومناديل حريرية متعددة الالوان . وبعد ان ودعوا الرعاة مرحلة ، انفصلوا عائدين الى القرية ، بينما استمر الرعاة فى صعودهم حتى بلغوا المرعى والبيت الجبلى .

وبدأوا حياتهم فى الجبل : كانوا يحلبون البقر قبل الخامسة صباحا ، ويقومون بذلك العمل معا ، وبعد ذلك يقوم رئيس الرعاة هو وابن أخيه باشعال النار تحت الغلاية الكبيرة من النحاس ذات الذراع المتحركة . وثلاثة منهم ذهبوا مع القطيع رافعين عصيهم خلفه ، وكانوا فى العادة : يوسف ، وورومان والصبى ، بينما يبقى رئيس الرعاة وابن أخيه فى البيت الجبلى للقيام بالأعمال الداخلية . وهكذا : كان اثنان فى البيت ، وثلاثة مع القطيع ، أما بارتليمى وكلوا فكان عملهما حوالى البيت الجبلى .

وفى صباح اليوم الأول قال لهم بارتليمى : ألم تسمعوا شيئا أثناء الليل ؟

فأجابوا بارتليمى بغير اهتمام : كلا !

فقال بارتليمى : حسنا !.. اذا كنتم لم تسمعوا شيئا .. ثم تابع حديثه : « ذلك انه فى المرة الماضية منذ عشرين سنة بدأ الامر هكذا . لهذا تساءلت هل سمعتم شيئا يمشى أثناء الليل ، لأنهم فى المرة الماضية منذ عشرين سنة سمعوا شيئا يمشى .. لكن اذا كنتم لم تسمعوا شيئا فربما اكون مخطئا » .

واستمر يتمتم بمثل هذه العبارات بين لحيته ، واخيرا صاح فيه رئيس الرعاة :

ـ اسمع ! معك ورقتك ، أليس كذلك ؟

ـ نعم !

ـ وانت نفسك تقول انك لن تخاطر بشىء ومعك هذه الورقة .

ـ أما عن نفسى فلا خطر !

ـ اذن اتركنا فى حالنا ـ هكذا قال رئيس الرعاة وقد عيل صبره .

ـ ذلك أنى كنت هناك . انت لا تعتقد فيما أقول .. لا ضير .. لقد كانوا مثلنا الآن ، كانوا سبعة مثلنا نحن الآن ، ومنهم شاموزون الضخم ، هل تتذكره ؟.. كلا ، لا يمكن أن تتذكره لأنك شاب . لقد كان رجلا قويا طويل القامة طوله ١٨٠ سم ، رجل من طراز لا مثيل له الآن ..

وبدأ الأمر بلا شىء .. شوكة دخلت فى ابهامه .. ولكنه مات منها .. نعم مات !.. ولم يكن ثم وقت حتى لانزاله الى القرية ، لأنه انتفخ فعلا وتورم واسود .. تورم كله .. تعفن قبل أن يموت .. نعم هكذا .

ثم تابع حديثه امام النار :

ـ هذا واحد .. والثانى كان الرئيس نفسه .. رئيس الرعاة .. كان يجلس فى نفس المكان الذى تجلس فيه الآن ، ياسيدى الرئيس ، وكانت الدنيا مثل الآن فى هذا المساء ، لكن كان عددنا ستة فقط ، وانا قلت لهم : « أقول لكم انى سمعت شيئا يمشى فى الليل على السقف ، الأمر سيسوء .. » ـ فتضاحكوا وسخروا منى . وقلت لهم : « حوالى الساعة الثانية صباحا استيقظت على هذه الحركة .. » . فقالوا : نحن لم نستيقظ ولم نحس بشىء . فقلت لهم : « تبا لكم اذن ! » وكان على هذا الرئيس أن يغدو فى اليوم التالى للقنص ، فأردت منعه من ذلك لكنه لم يصغ الى كلامى . فانظروا ماذا حدث ! فى اليوم التالى وجد ميتا بين الصخور . فغطينا رأسه ولففناها فى القماش ، لأن مخه سال خارج رأسه .. ثم أنزلناه على نعش الى القرية .. ولم نعد غير ثلاثة .. لم يبق فى البيت الجبلى غير ثلاثة ، فقلت لهم : « ينبغى ان نغلق الباب » ـ ولم يكن للباب مغلاق ولا مفتاح ولا ضبة . فقلت لهم : ينبغى اغلاقه بحبل ، وذهبت لاحضار حبل ، ولكن الاثنين الآخرين غضبا وقاما وقالا : « اترك هذا » فقلت لهما : « كما تشاءان » . وكان ذلك آخر مساء أمضيناه هنا ، وعرفوا بعد قليل أينا كان على صواب . لابد انهما سمعا . ذلك انهما جلسا ، ثم تلفتا ناحية الحائط ،

ثم أخفيا وجههما تحت الغطاء ، وتصاغرا وتقلبا على القش وتحت الأغطية . اما انا فأصغيت. كان ثم شيء يمشي على السقف . فقلت : « آه ، الجبل ؟ » - وفى هذه اللحظة قفز شيء من فوق السقف ، فمضيت حتى وصلت فى اللحظة التى بدأ فيهـا الدخول ، لكنى أسرعت ودفعت الباب بكتفى فى اللحظة التى كان فيها على وشك الانفتاح ، وسمرت قدمى فى الأرض ، واضطررت الى ان أبقى ساهرا طول الليل على هذا الوضع ، وفى الصباح عاد كل شيء الى هدوئه . لكن ذهب الدنيا كلها لم يكن قادرا على ان يجعلنا نبقى يوما آخر ، فارتحلنا بالقطيع فى نفس اليوم .

واقترب بارتليمى من النار أكثر فأكثر وقال :

- وفى السنة التالية لم يصعد أحد ، ولا السنة التى بعدها ، ولا السنة التى تلت التى بعدها ، ولا فى أية سنة ، طوال عشرين سنة ، كما تعرفون جيدا، وحتى هذا العام . لكن الناس بدأوا ينسون ذلك ، أما انا فقد كنت هناك ، وما أقوله هو الحقيقة ..نعم.. صحيح ..

وبين الحين والحين كانت تسمع ضجة على السقف : وكان ذلك بسبب تدحرج حجر أوتساقط قطرات ماء .

فقال رئيس الرعاة : ولماذا اذن صعدت معنا هذا العام ؟

فأجاب بارتليمى : آه ! الآن ، انا معى الورقة .

- ومن أعطاك هذه الورقة !

- أعطانى سوجيه هذه الورقة .

- ومن سوجيه هذا ؟

- أوه ! انت لم تعرفه ، لأنه كان عجوزا جدا فى ذلك الوقت ، لقد كان رجلا يفهم هـذه الأشياء ، كان حكيما عالما ، وقرأ فى الكتب كثيرا . قال لى : « بهذه الورقة لن تخشى شيئا ، وما عليك الا ان تغمسها ثلاث مرات قبل ان تصعد .. » .. ثـلاث مرات فى ماء البركة بكنيسة القديس موريس التى على البحيرة ، فى يوم الأحد التالى لعيد القـديس موريس . وهذا ما فعلته .

فقال له رئيس الرعاة وهل هذه الورقة تفيدنـا نحن الآخرين ؟

لكن بارتليمى لم يكن يسمع بعد شيئا ، ومضى الى غرفة النوم فنام .

***

وفى تلك الأثناء كانت القرية تعيش هناك فى أسفل الجبل عيشتها المعتادة . وذات يوم كان مونيبيه - الذى كان على رأس المعارضين فى استئناف الرعى فى ذلك المرعى العلوى - يصعد فى الجبل ليحتطب فشاهد من بعيد شخصا قادما . وكان هو الصبى ، لابسا ثياب الأحد ، وعلى ظهره ثيابه المعتادة ، فلما راى مونيبيه أخفى وجهه بذراعيه . فسأله مونيبيه : من أين أنت قادم ؟ ولماذا نزلت ..؟ هل الأمور لا تسير هناك فى أعلى سيرا حسنا ؟

فهز ارنست - الصبى الصغير - رأسه . فقال مونيبيه : آه ! الأمور لا تسير سيرا حسنا . لكن ماذا هناك ؟

فقال الصبى : كنت أخاف .. كنت أخاف ..

فقال مونيبيه : من ماذا تخاف ؟

- لأنه كان هناك شيء يمشى !

- ماذا ؟

- نعم .. شيء يمشى ..

- ماذا ؟

- نعم ! شيء يمشى على السقف ..؟

- ماذا ؟

- هنالك قال لى رئيس الرعاة : انزل الى القرية .. آه أنا مبترد .. وفى رأسى صداع ..

فقال له مونيبيه : تعال ، ولننزل معا .

ومضيا الى القرية معا .. وهناك أوقف مونيبيه الأشخاص الذين يقابلونه وقال لهم : هذا هو الصبى يعود .. وتجمع الناس .. وذهبوا لاخبار أمه .

وكانت فكتورينه فى غرفتها تكتب رسـالة الى حبيبها يوسف حين سمعت ضجة فى الشارع ، ففتحت النافذة لترى ماذا هنـاك ، فشاهدت أم ارنست وهى تقول : لا أدرى ماذا أصابه ، انه لا يتوقف عن الارتعاش .

وكان على رومان ان ينزل فى السبت التالى .. وجاء السبت ، وجاء رومان . فتجمع الناس يسألونه اخبار المرعى الجبلى ، فكان يجيب بأن كل شيء على ما يرام . وسأله رئيس المجلس القروى : ولـكن الصبى ..! فقال رومان : ماذا تريد ؟ لقد شعر بالملال .. وكان يبكى طول الوقت ، فقال له رئيس الرعاة : اذا كنت تريد البكاء ، فاذهب الى أهلك .

فقال رئيس المجلس القروى : هذا ما اعتقدته . ان رومان بالغ فى الأخبار ليسيء الى .

وعاد رومان الى المرعى ، وقد حملته فكتورينـه رسالة الى حبيبها يوسف .

لكن حوالى منتصف الليل سمع رئيس المجلس

صوتاً يناديه ، فاستيقظ وسأل : « ماذا هناك ؟ » وكان الصوت صوت رومان . فقال له هذا : لقد سقط البغل ؟ فقال الرئيس : « ماذا تقول ؟ اصعد ، وسأفتح لك » . وراح يفتح الباب بسرعة لرومان ، وراح رومان يقص عليه القصة .

ولم يكن أمام رئيس المجلس غير أن يذهب الى حيث سقط البغل ، ومعه بعض الرجال والحبال لرفع البغل من الوهدة التى تردى فيها . ولكن عبثا . فقال رئيس المجلس لرومان : خذ بغلى ، وسنبحث الموضوع فيما بعد ، والا قلق الذين هناك فى أعلى .

وصعد رومان ووصل الى المرعى . وأبصر فى حظيرة المواشى رئيس الرعاة ويوسف وابن أخى الرئيس ثم بارتليمى وكانوا جميعا ينحنون على شىء لم يستطع هو أن يميزه . ولكنه رأى رئيس الرعاة يمسك بظلف بقرة ، فبدأ يفهم :

ـ آه ! المرض ! هكذا قال فى نفسه

فاقبلوا عليه وقالوا له : ارجع فورا واطلب من « بونت » أن يصعد الينا . وبلغ الجميع الا يصعد احد قبل مجىء « بونت » ، آه ! يا للشقاء ! لكن « بونت » سيعرف . اذهب اذن وادعه . .

ونزل رومان الى القرية ، وانتشر خبر المرض ، وصعد بونت الطبيب وفحص البقر المريض ، وأعلن انه لابد من ذبح البقرات الثلاث المريضة ودفنها فى مكانها .

وساد الذعر القرية ، وقرروا ألا يسمحوا لأحد ممن هناك فى أعلى بالنزول الى القرية خوفا من عدوى المرض .. وتحدث الناس ان رئيس المجلس القروى أراد أن يقدم استقالته ، لكنهم لم يقبلوها لأنه هو المسئول . ووضعوا على مداخل القرية حراسا مسلحين بالبنادق وعندهم أمر باطلاق الرصاص على الذين ينزلون من فوق . فكان يتبادل الحراسة اربعة رجال ست مرات فى اليوم .

ومضت الأيام ، وذات ليلة قبل بزوغ الشمس سمع طلق رصاص ، لأن الحراس شاهدوا قادما من فوق ، وكان هذا القادم رومان الذى لم يشأ البقاء هناك . وأصابه العيار النارى فى كفه وفاض الدم مدرارا ، وحضرت فكتورينه ، كما حضر مونييه الذى سرعان ما انتهز الفرصة قائلا : انتم ترون ، لقد كان هناك فى اعلى .. ومن هناك ستكون البداية . لكن فكتورينه لم تفهم من الموقف غير شىء واحد وهو أن فى وسعها أن تمر ما دام رومان قد مر .

وفى الغداة راحت تتريض تحت موضع الحراسة لقد كان لأبيها هناك قطعة رعى . فجاءتها الفكرة أن تمر من هناك متظاهرة بأنها تريد أن ترى كيف نما العشب ، وبهذا لا يرتاب الحراس فى شىء . وراحت الى هناك ، وسرعان ما اكتشفت أن فى وسعها أن تهرب من هناك فى غفلة من الحراس . وفعلا غافلتهم بعد أن زعمت لأبيها أنها ستذهب لزيارة احدى صديقاتها ، ومضت فى هذا الطريق تحمل سلتها . ومرت بمنحدر عنده يسقط نهر . وكان الوقت منتصف الليل ، حينما دخلت تحت أشجار الصنوبر . وهناك يظن انها استراحت قليلا اذ وجدوا فيما بعد آثارا تدل على أن شخصا كان يجلس على العشب .. لكنها لم تكن تعرف الطريق ولم تقدر للصعوبات قدرها . ولا بد انها سقطت أول مرة ، وأن سلتها تدحرجت فى الشجيرات التى عندها وجدوا السلة . ولما كان الليل فى هذا المكان دامسا ، فلا بد انها وقد استأنفت السير قد سقطت مرة أخرى ، بعد أن ضلت طريقها ، وفى سقطتها تعلقت بشجرة صنوبر انزلقت هى والأرض التى تنبت فيها .. ثم .. غاصت فى الهاوية .. وبقيت فى الماء اياما الى أن انتشلوها جثة هامدة متعفنة .

***

أما هناك فى أعلى الجبل فقد كانوا يدفنون عاشر بقرة . وكان كلو فى شغل عن البقية ، حتى لم يكن هناك فعلا غير أربعة رجال . ولم يعودوا يصنعون جبنا ، بل اكتفوا بالزبد . أما كلو فكان همه أن يجمع أحجارا زعم أن من الممكن أن يستخرج منها الذهب . فكان يحلم بما سيكسبه من هذه الأحجار !

وتمضى الأيام والبقر يمرض ، فيذبحونه ويدفنونه ولما احس يوسف أنه لا تصله رسائل من حبيبته فكتورينه ، صمم على النزول ، ومضى لتوه حتى وصل الى الجسر ومنه استمر فى السير وكأن أحدا لا يراه ، حتى بلغ الشارع الذى فيه منزل حبيبته . وهناك التقى بثلاثة رجال ، صعدوا على السلم الواحد وراء الآخر دون أن يتكلموا ، ثم أغلقوا من ورائهم الباب . فرفع يوسف نظره ناحية النوافذ الخمس ، فلاحظ أن نوافذ الغرفة ليست مضاءة بنفس الضوء المنبعث من غرفة المطبخ : ان ضوء الغرفة

يترنح ويتحرك ويبدو كأنه سينطفىء ثم يعتدل فجأة وينتعش ، فتبين له انه ضوء شموع . فحدق فى النافذة ، واخيرا تبين ان الرجال الثلاثة الذين قابلهم منذ قليل واقفون فى صف فى الفرفة . ونظر فيهم فتبينهم : انهم عمها واخواها . أما هى ؟ فأين هى ؟

وخلع حذاءه وصمم على الذهاب الى الفرفة ، ودخلها فراى — ويا هول ما راى ! — راى جثمان حبيبته مسجى وحوله الشموع . فصاح يناديها ولات مجيب ! ثم خرج من غرفتها وحمل بندقيته ومضى يهيم على وجهه .

وظل الموت والمرض يتفشيان هناك فى أعلا الجبل .

***

وحدد صباح الاثنين لدفن الموتى ، ودقت الأجراس . وتجمع المعزون وعلى راسهم مونييه .. وتساءل الجميع هل يحضر رئيس المجلس القروى لانه منذ مدة ما كان يسير فى الشارع حتى يسمع من يقول له : « كل هذا بسببك ، انها غلطتك » ، وكان النسوة يلوحن له بقبضة أيديهن. ولكنه حضر ، لانه رأى أن فى عدم حضوره اهانة للأسرة . وسار الموكب تتقدمه الأسرة ، يتبعها الرئيس .. وتم الدفن .

وعند الخروج من المقبرة حدثت معركة . فقد التفت أخو الميتة الى اخيه وهمس له بشيء . ثم مضى يواجه رئيس المجلس القروى قائلا : أين أنت ، اين أنت ؟ فلما شاهده الرئيس مقبلا عليه تراجع ، وجاء كومبوندو يدافع عن الرئيس بصلبان اقتلعها من المقبرة . وقامت المعركة بين سباستيان وبين انصار الرئيس ، وأصابت رئيس المجلس القروى ضربة شجت جبهته .

***

وكان الباقون فى أعلى الجبل قد قرروا العودة والنزول الى القرية ، فلما شاهدهم الحراس قادمين اطلقوا عليهم الرصاص ، واستمر اطلاق الرصاص طويلا : على القطيع والرجال ، وأخيرا كان الاطلاق على الجثث .

وتساءل متسائل : أين يوسف ؟

— لم يره أحد بعد ذلك .

— وأين كلو ؟

— كذلك لم يسمع أحد عنه شيئا فيما بعد .

— ورئيس الرعاة ؟

— مات . أصابته رصاصتان .

— وابن أخيه ؟

— مات .

— وبارتليمى ؟

— مات .

— وارنست الصبى الصغير ؟

— مات أيضا .

— ورئيس المجلس القروى ؟

— مات .

— وكمبوندو ؟

— مات .

***

نعم لقد مات جميع الذين كانوا هناك فى أعلى الجبل ، من أولهم الى آخرهم ، ماتوا بطريقة أو بأخرى .. ولا يمكن احصاء من ماتوا فى القرية آنذاك ، لقد انتشرت حمى خبيثة حصدت الكثيرين. وبينما كانت الأبقار تنفق على العشب ، كان الناس يموتون فى فرشهم .

ولم يعد احد يجرؤ على التحدث عن المراعى هناك فى أعلى الجبل ، ولم يجرؤ احد بعد على الذهاب مرة أخرى الى هناك .

ومن ذلك الوقت لم تعد أصوات أجراس البقر تسمع هناك ، فى أعلى الجبل ، ذلك أن للجبل آراءه وأهواءه وارادته .





تشير الدلائل الى ان هناك تحولا هائلا سريعا يجرى الان فى عالمنا ، ورغم ما يمكن ان يقدمه العلم من خدمات فان هذا التحول ليعنى تضحيات كبيرة وآلام جسام لبنى الانسان . وما احوجنا الى حكمة فرعون التى امتد افقها الى الكون نفسه لادارة دفة الامور فى فترة الانتقال الحاصلة فى هذه الآونة بالذات .

لقد أطلق العلم والتكنولوجيا الحديثة قوى هائلة من عقالها، مكنت الانسان دون باقى المخلوقات من مضاعفة قدرته على اخضاع البيئة لاستيطانه ومن الحد من مفعول العوامل الطبيعية التى كانت تعمل من قبل على ايجاد التوازن بين القوى الدافعة فى الحياة والقوى المناهضة لها ، هذا التوازن الذى انبعث من واقع النظام الايكولوجى العام الذى شمل الانسان والحيوان والنبات والجماد ، والذى ظل سائدا منذ بدء الخليقة الى منتصف القرن التاسع عشر . لقد بدأ التحول الجديد فجأة بدخول الحضارة عهد التصنيع وما صحب ذلك من ازديادالسكان بالمعدل المخيف الذى وصلنا اليه . لقد شخص السيد الرئيس الحالة بايجاز عندما قال « ان العالم اصبح مهددا بانفجارين ، انفجار الذرة وانفجار السكان » .

قيل انه اذا ما استمر معدل زيادة سكان الارض على ما هو عليه فان الازدحام سيصل بنا الى حد ألا يصبح للانسان مكان يتسع لاكثر مما يسمح له بالوقوف وهذا فى مستقبل غير بعيد ، فما بالنا بالحيوان والنبات !

لقد بدأ علماء الكيمياء يستعدون فعلا لدراسة مشكلالتغذية لمواجهة مثل هذا المستقبل ، وقد توصلوا الى استنباط بروتينات من الطحالب والاعشاب البحرية صنعوا منها (بفتيكا) لهمذاق الشواء ، وهم يفكرون فى زراعة المحيطات كما وضع المهندسون تخطيطات للبناء فوق البحار كالتى قام بعملها المهندس اليابانى



فى لحظة الانقلاب الفلكى الحرجة يقوم فرعون ب « بالخطوة الكبرى » التى تصل بين عهدين متضادين ، فهل قدر لنا أن نجتاز بسلام فترة التحول الحرجة التى يمر بها العالم اليوم والتى تقع بين نهاية عهد وبداية عالم جديد ؟

شوالار دلوبيتش

عيد الميلاد عام ١٩٦٠

Kenzo Tange وجماعته فى مشروع تخطيط امتداد مدينة طوكيو لحل مشكل ضيق مساحة الارض . (شكل ١)

ولنلق نظرة على المستقبل غير البعيد ، لقد اجرى العلماء بحثا عن استيطان الانسان على وجه الكرة فوجدوا ان قيمة الثروة التى أوجدها الانسان بعمله فى مختلف نواحى نشاطه منذ بدء الخليقة الى عام ١٩٦٠ تبلغ ١٣٫٠٠٠٫٠٠٠٫٠٠٠ مليون دولار (ثلاثة عشر مليون دولار) وسيتضاعف هذا الرقم بعد اربعين سنة . اى ان الانسان سيستثمر من الاموال فىاستيطانه على وجه البسيطة خلال السنوات الاربعين القادمة ما يوازى مجموع ما استخدمه منذ بدء الخليقة الى اليوم . وسيتضاعف هذا المبلغ عشرة أمثال عام ٢٠٦٠ . وسيعنى ذلك اشغاله لمساحات كبيرة على حساب باقى المخلوقات .

ليس هذا وحسب بل ستؤدى زيادة السكان الى التضحية بقطاع كبير من الانسانية لافساح المجال للاخرين . وقد راينا بداية لا تبشر بالخير فى محاولة بعض الجماعات من بنىالانسان ان تحل محل جماعات أخرى مثل محاولة الالمان افناء العنصر البولندى اثناء الحرب العالمية الثانية بتعقيم الرجال ليحلوا محلهم جرمان ، وما حاول الطليان عمله فى ليبيا خلال احتلالهم لها من اقصاء العرب عن المنطقة المنزرعة وتشريدهم فى الصحراء الجرداء ، وما كان يعمله الفرنسيون باستيطانهم فى ارض

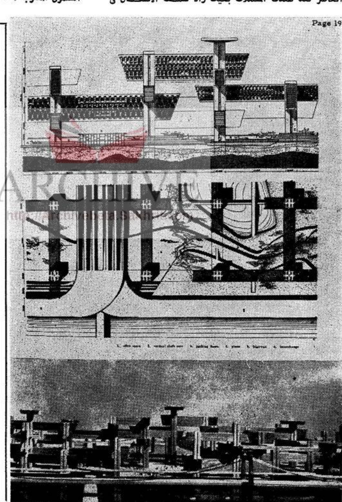
الجزائر ، وما هو جار اليوم فى فلسطين من احلال قوم من البولنديين والجرمان وغيرهم من مختلف انواع يهود العالم محل العرب اهل البلاد الاصليين .

اذا كان ذلك هو الحال فى المحيط الدولى بين الامم فان ما هو حادث فى المحيط المحلى لا يقل خطورة عنه من حيث اختلال التوازن بين السكان وبين الموارد واثر ذلك من هجرة اهل الريف الى المدن بالمعدل الكبير الذى تسبب عنه خلق المشكلات الكثيرة التى تواجهها جميع مدن العالم بدون استثناء من الازدحام وسوء حال السكن ووسائل النقل وانتشار البطالة الخ .

لقد شغلت هذه الحال اذهان المفكرين ومن بينهم رجال التخطيط الذين وجدوا انفسهم فجاة امام معضلات يفوق حلها قدرة الانسان الفرد ولو كان من ذوى الاختصاص . فيما مضى كانت القوى والعوامل المنظمة لعمليات التطور تعمل بصفة هى اقرب الى الذاتية لا تتطلب من الانسان أكثر من المعرفة العامة لتصريف ما يستجد من الامور فى وقته ، اما فى الوقت الحاضر فقد تعقدت المشكلات بحيث زاد قسط الانسان فى مسئولية تصريف الامور وكان هذا فى الوقت الذى لم ترق فيه معارفه بعد الى المستوى الذى يتيح له الحصول على المعلومات المطلوبة لاتخاذ قرارات سليمة حيال الاحداث العارضة .

يمكن تشبيه مشكل الانسان المعاصر فى ذلك بانه اصبح وكانما قد القى عليه عبء مسئولية تخطيط نمو جسمه بعد ان كانت الطبيعة تتولى امر ذلك عنه على المستوى البيولوجى فى حين لم ترق معلوماته فى علم البيولوجيا بعد الى مستوى المسئوليات الجديدة .

ان تطور الامور فى السابق كان من البطء بما يتيح للانسان فسحة من الزمن تسمح له بالتجربة والخطا اما اليوم فقد تلاحقت الاحداث وزاد معدل التغير فى الوقت الذى تعقدت فيه المشكلات وتشابكت ميادين العلوم التى تتناولها بالبحث والدراسة مما جعل ادراك كنهها يفوق طاقة كل من الرجل العادى ذى المعرفة العامة والعالم من ذوى الاختصاص على السواء . فمعلومات هذا دون المستوى ومعلومات ذاك ليست لها صفة الشمول المطلوب . لقد استخدم الانسان المعاصر العقل



شكل ١
تخطيط كنزو تانجى لامتداد مدينة طوكيو فوق البحر

الالكترونى فى استخلاص النتائج من الاحصاءات المعقدة ، وعمل حسابات التباديل والتوافيق الفلكية العدداللازمة لحل المشكلات المتشابكة الاطراف ولكن العقل الالكترونى كالطاحون لا يعطى اكثر مما يضع فيه من حبوب وبذا لا تتعدى وظيفته مهمة اختصار الوقت ، وبقى عبء مسئوليات تحديد رؤوس المسائل نفسها ، الذى هو بيت القصيد ، ملقى على عاتق الانسان . اننا – وهذه هى الحال – لفى حاجة الى الانتقال بمستوى الفكر للرجل الواحد الى مستوى الوعى الجماعى لعدة علماء من الاخصائيين ، كما لو كان العمل المطلوب اداؤه من الانسان قد تحول من القطعة الموسيقية للعازف المفرد (السولو) الى مستوى السيمفونية التى يتطلب اداؤها أوركسترا كاملة . وهو تحول أساسى فى نوع المسئوليات الملقاة على عاتق الانسان المعاصر وفى قدرها ، يتطلب تغييرا جذريا فى موقفه من الحياة، من شأنه ضرورة تحديد رؤوس المسائل ووضع الحلول المستجدة على فترات متلاحقة أكثر تقاربا مما كان فى السابق والا سبقته الاحداث وسدت عليه الطريق .

لقد تصدت بعض الهيئات العلمية لجزء من هذا المشكل المعاصر الكبير فيما يتعلق بتخطيط المدن منها معهد Tamiment وادارة مجلة الاكاديمية الامريكية للفنون والعلوم Deadalus مشتركين ، بما قاما به عام ١٩٦٠ من بحث عن عاصمة المستقبل The Future Metropolis ثم جماعة « حرية الثقافة » التى اقامت ندوة بالقاهرة فى ديسمبر ١٩٦٠ عن العاصمة العربية للمستقبل وكذا معهد أثينا التكنولوجى الذى قام ببحث مشابه فى عامى ٦٠ – ١٩٦١ عن مدينة المستقبل .

وقد ضمت هيئات البحث هذه جماعة من علماء الاجتماع والاقتصاد والجغرافيا وغيرهم الى جانب المعماريين ومخططى المدن ،وشاءت الظروف أن اشترك مع جماعتى البحث الاخيرتين وكان من بين ما قمت به فى المشروع الاخير اعداد المقدمة التى أورد فى مقالى هذا الكثير مما تضمنته وفيها اتجه الى الزملاء الباحثين برجاء ألا ندع مشروع بحثنا يصفى نفسه وينتهى الى بضع توصيات فى تخطيط المدن أو مجرد جمع بعض المعلومات الاقتصادية أو الاجتماعية عن مدينة ما أو كل المدائن . فان مشروع بحث « مدينة المستقبل » لا يقتصر على مدينة واحدة أو على قطر بأكمله انما يتعلق بطرائق حياة قطاع كبير من الانسانية ولهذا كان موضوعه أكبر من ان يكون مجرد ايجاد حلول عملية لمشاكل مباشرة فى تخطيط المدن . ان الموضوع يتعلق اولا وقبل كل شىء بالجماعات الانسانية الكبيرة الدائمة النمو والتطور ، واعادة التوازن بين الانسان والطبيعة الذى يتم اما عن طريق التفاعل الايكولوجى على مستوى الحيوان بالابادة والعنف اذا ما تركت الأمور على عواهنها واما بالتخطيط الواعى على المقياس الجماعى الشامل وتنظيم استيطان البشر على سطح الكرة على انهم وحدة انسانية .

ان سطح الكرة الارضية لم يصل بعد الى درجة تضخم السكان الكلى ولكن هناك تركيزات على مناطق دون الاخرى لانعدام وجود تخطيط عام . فكانت مناطق ضغط ومناطق تخلخل تبعتها حركة من مناطق الضغط العالى الى المنخفضات كما هو الحال فى حركة الهواء المحيطة بكوكبنا سواء بسواء ، من ذلك كان الصراع على مستوى الجماعات الاقليمية فكانت هجرة واستعمارا وتصدير منتجات .

الا انه عندما يستوفى سطح الكرة كل طاقته من السكان الذين تطوروا جميعا ووصل مستواهم فى فنون الانتاج الى اقصاه فقد تصبح الانسانية فى موقف لا تحسد عليه حيث لن يكون هناك أى مجال لهجرة أو تصدير او استعمار وسينتقل مستوى مشاكل الانسان من الاقليمية الى شموله العام وفى هذه الحالة لن يبقى امام الانسان سوى الهجرة الى كوكب اخر او الابادة الجماعية وكلا الحلين ليس مما يصح التخطيط للوصول اليه . ان الموضوع يتطلب التفكير العميق اذ من المشاهد ان تطور وسائل الدمار يسير جنبا الى جنب مع تقدم وسائل الانشاء والحضارة فكان القوس والسهم عندما كانت الجماعات تعد بالمئات وتبنى الاكواخ بالقش والبوص ، وكانت القنابل الذرية عندما اصبحت الجماعات تعد بالملايين ، وكانت العمائر من الصلب والخرسان .

لقد أصبحت التوعية لازمة ، وللانسان مطلق الحرية فى الاختيار . ولحسن الحظ أنه الى جانب هذه الصورة القاتمة وما سبق ايراده عن تلك البوادر التى تنبىء بالشر لوجود بعض الامم التى لم تزل متخلفة اخلاقيا فان هناك بوادر أخرى تنبىء بالخير من ظهور مبادىء اخلاقية سامية فى المحيط الدولى مثل مبدأ التعايش السلمى الذى يعتبر دعوة ايجابية نحو التخطيط الواعى على المقياس الشامل وخطوة عملية نحو ازالة الشراسة فى السياسة .

ان مهمة الباحث فى « مدينة المستقبل » لتفوق دور الامالتى تحيك الملابس لمولودها المنتظر . قد تكون باعدادها العدةلاستقبال انسان جديد فى الحياة مخططة فى الاستيطان ، ولكن مجال عملها مقصور على حيز العائلة . ان مهمة هذا الباحث لاكبر من مهمة الوالدين ومن مهمة السلطات المحلية ، ومن مهمة المسئولين عن التخطيط القومى . فانه كما ترعى العائلة الوليد ترعى السلطات المحلية العائلة وترعى الدولة السلطات المحلية . واليوم يتطلب الامر ان توجد الهيئة الكبرى التى ترعى الدولة بدورها وهو ما يتطلب توحيد بلاد العالم جميعا .

ان هذا يومىء الى فكرة عاصمة العواصم أو(«ايكومينوبوليس» كما أسماها الدكتور « دوكسيادس » فى مشروع بحث «مدينة المستقبل » وتدل الشواهد على أن العالم يسير فعلا فى هذا الاتجاه . فان تكتلات الأمم للدفاع والتسويق الجارية اليوم ثم وجود هيئة الامم المتحدة وأهدافها التى ارتقت فوق مستوى هذه التكتلات ، انما تشير الى اننا سائرون فعلا نحو « ايكومينوبوليس » التى بدونها لن يمكن تنظيم البشر كجماعة موحدة على كامل سطح الكرة .

وعلى غرار هذا التدرج فى الوحدات الاجتماعية التى تبدأ بالعائلة وترقى الى الدولة وهيئة الامم ، نرى فى السكن وحدات متدرجة فى الكبر والاهمية والوظيفة من منزل العائلة الى الحى والقرية والمدينة والعاصمة « المتروبوليس »والعاصمة الكبيرة « ميجالوبوليس » الى ان تصل الى عاصمة العواصم او « ايكومينوبوليس » هذا بشرط ان تثبت البحوث ان هذه الحركة تتفق مع أهداف الطبيعة نفسها وما تتطلبه من الانسان لتحقيق هذه الاهداف .

ان الانسانية امام عدة احتمالات يلزم دراستها وامام عدةطرق يجب أن نسلكها نظريا للتعرف على آخر مطاف كل منها حتى تأتى قراراتنا فى التخطيط لمدينة المستقبل صادرة عن وعى بالمصير والهدف الاخير .

ان هذا لا يعنى اقل من وجوب التعرف الى ماهية الحياة وأهدافها القريبة والبعيدة وصيرورةالانسان ، وعلى الوسائلالتى تحقق بها الطبيعة هذه الاهداف ثم التأكد هل كان التحضر من بين حيلها فنبحث بعد ذلك فى تحديد كيان كل وحدةمنوحدات النظام التدريجى هذا ومعدل السير بها فى التطور والانتقال من مرحلة الى التى تليها حتى نصل الى صرح « ايكومينوبوليس»

فان للطبيعة حيلا وطرائق تدفع بها المخلوقات مسخرين غير مخيرين لتحقيق أهدافها التى رتبتها على درجات بين قريب وبعيد ، مستعينة عليهم فى ذلك بغرائزهم مما يجعلهم يتناحرون فى سبيل تنفيذها . وعلى سبيل المثال جعلت الطبيعة من المغازلة ، هدفا قريبا لهدف أبعد منه هو الزواج ، ومن الزواج هدفا قريبا لاخر ابعد منه هو التناسل والتكاثر ، ومن التكاثر هدفا قريبا لهدف أبعد منه هو استمرار الحياة ، وهذا الاخير بدوره هدف قريب لابعد منه وهو التطور . وقد يكون التطور نفسه هادفا نحو ذلك الوعى الكونى الشامل على حد تفكير الحكماء امثال تاياردوشاردان .

وعلى هذا المنوال يمكن القول بان التحضر ، اى ظاهرة تزايد تجمع البشر فى مراكز متزايدة فى الحجم ، انما هو هدفقريب لهدف ابعد منه وهو اشتراكية الانسان ، (والمقصود بالاشتراكية هنا ، اتجاه البشر نحو تكوين جماعة كبيرة موحدة بما تيسره لهم الوسائل العلمية من تزايد فرص الاتصال بين افرادها حتى تصل

الى درجة الشمول العام) ، والاشتراكية الانسانية هذه هدف قريب لابعد منه هو نفس الوعى الكونى الشامل الذى أوصلنا اليه المثل السابق .

ان الاجابة على مثل هذه الموضوعات تتطلب الدفع بالبحث الى آخر حدود المعرفة الانسانية ، واذا لم تتول هيئات البحث الاساسية أمر ذلك فانى لادارة هندسية لتخطيط المدن ، غارقة فى مئات المشروعات المباشرة العاجلة أن تأخذ بمثل هذه الاعتبارات ؟

ان موضوعنا الاساسى هو المستقبل الذى يمتد الى اخر ما يصل اليه الخيال . فاذا ما تناولناه على اساس فكرةصيرورة الانسان اذن يتحتم علينا الا ناخذ بأى مبدأ فى التخطيط مالم يكن مقربا الانسانية من هذا الهدف .

نعم علينا أن نعترف بقصور ادراكنا ، فاننا قد نبدأ فى التخطيط بابسط العناصر بالطوبة مثلا . اننا قد ندرك وضعها فى سياق الجدار أو المنزل،وقد يكون الشارع أيضا . ولكن الى اى الحدود سيصل بنا خيالنا ؟ هل سيربط بين الطوبةوسياق الحى ، أو المدينة باكملها ؟ وبقدر ما لدينا من وعى سيتحدد مدى ادراكنا لهذه الصلة ، الا أن علينا أن نعلم بأن هذا السياق يمتد فى المكان والزمان الى حدود الكون نفسه ، فان لهذه الطوبة البسيطة شكلا وقياسات مثالية تفضل كل ماعداها فى الوجود وان لها مكانا فى نظام الكون . لقد ادرك المصريون القدامى والهنود هذه الحقيقة وأوجدوا الترابط على هذا المستوى الرفيع باخضاع تصميمات معابدهم واشكالهاوقياسات عناصرهاوأحجارها لقياسات الكون نفسه (١) لهذا يتعين على الباحث فى موضوع مدينة المستقبل ان يشحذ الذهن دونهوادة ليستوعب النظام الكبير الذى سيسوق فيه مدينته ، وانه فى ذلك لفى حاجة للاستعانة باراء الفلاسفة والمفكرين الذين نفذ وعيهم الى أعماق الكون وحقيقة حياة الانسان .

ان اول ما يواجه الباحث فى موضوع « مدينة المستقبل » هو تحديد مدلول المستقبل نفسه الامر الذى يقحم علينا فورا مفهوم الزمن . ومن دواعى الحيطة أن نبدأ باختبار مفهومنا لهذا الاصطلاح وقد اصبح اساسيا فى الموضوع .

ان الزمن كمفهوم أو مصطلح أوجده الانسان أثناء تطوره على ممر الاجيال ليعنى ادراك التغيير الذى يحدث فى المكان الواحد ، وهو يتوقف على الذكريات المتصورة عقليا أوالمرصودة موضوعيا . وابرز هذه التغييرات بالنسبة لمفهوم الزمن لدى الانسان اثنان : الاول هو التغيير الفسيولوجى الذى يحسه ويلاحظه الفرد حادثا فى جسمه نفسه ـ اى العجز أو كبر السن ـ والثانى التغيير الدورى الذى يلاحظه الانسان فىحركة الشمس والقمر والكواكب ـ ولهذين النوعين من التغيير اهمية خاصة فان للنوع الاول (الفسيولوجى) اتجاها واضحا ، من الصغر الى الكبر والشيخوخة ، يسير باضطراد فى اتجاه واحد لا يرتد الى الخلف فى حين ان النوع الثانى دورى لا يتبين له اتجاه . ولما كان مفهوم الزمن يتطلب تعيين اتجاه ، اذن فان اضطراد سير عملية الحياة واضطراد سير ذاكرة الانسان هما اللذان اوجدا لدى البشر فكرة الزمن .

الا ان الانسان يستعمل التغيير الدورى منذ القدم لقياس الزمن فكان اليوم والشهر القمرى والسنة الشمسية ، وقسم بعد ذلك هذه المقاييس الى وحدات اصغر منها كالساعة والدقيقة والثانية .

وظل مفهوم الزمن مئات السنين يدرك على انه تقسيمات متساوية على وجه الساعة الا انه بتطور المعرفة واتساع ادراك الانسان لطبيعة الكون بدا هذا التعريف للزمن يبدو غير كاف. ويتلخص المشكل الجديد فى ان مفهوم الزمن الذى يبدو واضحا لدى الرجل العادى الذى يكبر فى السن ويشيخ يفقد الكثير من هذا الوضوح لدى عالم « الفزيقة » عندما يدرس التغير الحادث فى الذرات والجسيمات التى هى الوحدات الاساسية التى يتكون منها العالم المادى الذى ليس الانسان الا جزءا منه .

على مستوى الذرة يبدو أن التغيير لا يستلزم أن يكون فى اى اتجاه خاص ولكن عالم « الفزيقة » اوجد مؤشرا للزمن يعمل حتى على مستوى الذرة وجسيماتها لقد اثبت وجود عملية طبيعية ذات اتجاه واضح يعمل بطريقة شبه حتمية لازالة أى تنظيمات ترتبت عليها الذرات والجسيمات . وتسير عملية « العشوائية » هذه باضطراد فى اتجاه واحد بلا رجوع الى الوراء حتى تزول الفوارق بين الجزئيات ويفقد التنظيم الاصلى كيانه . ويمكن قياس عنصر العشوائية او فقدان النظام هذا احصائيا . وهو ما يسمى انتروبى Entropy فى عالم الفزيقة . وبهذا يصبح للزمن معنى فى الطبيعة . الا أن هذا المفهوم يزول عندما تصل الذرات الى حالة التوازن الحرارى ـ ديناميكى (١)

ان هذا التلخيص السريع لتعريف الزمن ليوضح لنا انمفهومه ليس بالبساطة التى يبدو عليها وانه يتطلب اعمال الفكر قليلا لكى يأخذ مكانه فى الصورة المتكاملة لحركة تطور الكون . وسيعيننا ذلك على القاء الضوء على ناحيتين اساسيتين فى موضوع مدينة المستقبل « الاولى ضرورة تصحيح فكرة الزمن وتقسيمات أجزائه وتعيين اتجاهاته عند دراسة التغير الحادث فى محيط المدينة باعتبارها كيانا متطورا له نسقه الخاص فى التطور وقياساته النوعية التى تحدد مراحل التطور هذا واتجاهاته والناحية الثانية هى ايضاح هذا المفهوم علىالمستوى الاعم بقراءة التغير الحادث فى المدينة كوحدة ضمن باقى الوحدات التى يتكون منها عالمنا لكى تأخذ حركة التحضر باكملها مكانها فى سياق الصورة المتكاملة للكون .

---

(١) Schwaller de Lubicz : *Le Temple de l'Homme Le Canon Humain*, pp. 467-516.

(١) لشرح فكرة الانتروبى لاهميتها فى الموضوع : اذا ما وضعنا طبقة من الرمل الابيض بارتفاع ٥ سم مثلا فى انبوبة اختبار ووضعنا فوقها باحتراس طبقة اخرى من الرمل الاسود بنفس الارتفاع فسنحصل بذلك على تنظيم لمجموع هذه الحبيبات على شكل اسطوانة بارتفاع ١٠ سم نصفها الاسفل ابيض والاعلى اسود . فاذا ما رججنا هذه الانبوبة سنجد ان حبيبات الرمل الابيض تختلط بالاسود وكلما زدنا الانبوبة رجا زاد اختلاط النوعين الى ان نصل فى النهاية الى توزيع متساو بينهما بكامل المزيج بحيث لن يحدث بعد ذلك أى تغيير داخلى فى توزيع هذه الحبيبات كلها مهما كررنا عملية رج الانبوبة . وفى هذه الحالة لا يمكن مشاهدة أى تغيير فى شكل المزج مهما طالالزمن ويسمى عالم الفزيقة ظاهرة فقدان التنظيم من الابيض والاسود كما كان فى البداية وازدياد عشوائية التوزيع الى ان تصل الى الرمادى « بالانتروبى » ولكنه فى نفس الوقت يحذرنا من ان نأخذ بهذه الظاهرة على ان لها صفة الحتمية المطلقة اذ هناك احتمال اذا ما استمرينا فى رج الانبوبة الى ما شاء الله بانعجد الرمل الابيض قد رتب نفسه فى اسفل والاسود فوقه كما كان الحال فى الابتداء ، الا أن فرصة حدوث مثل هذه الحالةبالنسبة لتعدد المرات التى نرج فيها الانبوبة وتغير ترتيب الحبيبات من الضآلة بحيث يمكن اغفالها بالنسبة للعلم التجريبى .

ويدخل عامل الاحتمالهنا من كوننا اذا ما كررناالتجربة ملايين المرات ورصدنا عملية المزج وفقدان التنظيم بين الحبيبات فسنجد أن هذه العملية تتم بنفس الطريقة بنفس عدد المرات التى تقوم فيها بعمل التجربة .

وما ينطبق على حبيبات الرمل ينطبق على جزئيات الغاز فاذا ما عبئت أنبوبتان منفصلتان بغازين تحت ضغطين مختلفين ووصل بينهما فسيحصل تيار من الجزئيات المزدحمة فىالانبوبة ذات الضغط العالى الى الانبوبة الاخرى الى أن يحصل التعادل الذى بعده لا يمكن ادراك اتجاه لحركة هذه الجزئيات فى الانبوبتين وتصبح فرصة تحرك جزىء فى اى ناحية كانت متكافئة مع فرصة تحركه فى أى اتجاه اخر . وبذلك يتساوى الضغط على جدران الانابيب وتكون ظاهرة الانتروبى قد وصلت الى أقصى مداها .

ان علينا عندما نطبق مفهوم الزمن على مدينة المستقبل على ضوء ما ذكر أن نستخدم وحدات القياس التى تتلاءم مع طبيعة التغيير الحادث فى المدينة وليس فى الانسان او الذرة . فان الانسان قد تعود أن يقرن الزمن بحركة الشمس باليوم وبالساعة والدقيقة ، ولكن اذا بدا ذلك عمليا للمقارنة فليس هناك ما يستدعى استبعاد وجود مقاييس اخرى للزمن ، فان لكل نوع من المخلوقات معدلات خاصة به فى التطور والنمو والتغير لاعلاقة أساسية لها بالساعة أو النتيجة . فهناك مثلا دورات زمنية طويلة المدى كدورات بعض الافلاك او دورات جيولوجية تتعلق بتطور العناصر التى يتكون منها عالمنا ودورات بيولوجية تتعلق بالتغيير الحادث فى حياة كل المخلوقات . ولكل من هذه نظامها الرتيب الخاص ، كما أن هناك دورات أخرى يصعب معها ادراك كنه النظام الذى يخضع له التغيير الحادث فى ميدانها كما هو الحال فى تطور الجماعات البشرية المليء بالمتناقضات .

المهم فى الأمر هو أن تطبق على كل دورة من هذه مقاييس الزمن الاصلح لها فلا نستعمل النتيجة والساعة الا للمقارنة بين معدلات التغير لنوعين من الزمن . وفى هذا المقام يقول العلامة ادنجتون Eddington للتفرقة بين زمن الساعة وزمن جسم الانسان « اننا نحكم على أى شخصين بانهما عاشا نفس الزمن (الفزيقى) بين مقابلتين يفصل بينهما عشرون عاما مثلا مسقطين من الحساب ما حدث لكل منهما بين تاريخى هاتين المقابلتين » وعلى هذا المنوال نرانا نطبق نفس الشيء على مدينتين بالحكم عليهما انهما عاشتا نفس الزمن « الفزيقى » بين تاريخين على النتيجة بصرف النظر عما حدث فى كل منهما ، ورغم ان اى مدينة سريعة التطور العمرانى تمارس الزمن بشكل يخالف ممارسة مدينة اخرى بطيئة النمو له . ان هذه الحقيقة لم تغب عن مؤلفى كتب السياحة الذين من اقوالهم المأثورة « هنا وقف الزمن خمسة قرون » عندما يتحدثون عن مدينة لم تتناولها يد التغيير لفترة طويلة .

اننا اذا ما اوجدنا مقياس زمن خاص لقياس معدل تطور المدينة ـ ولنسمه « الزمن الاستيطانى » ـ سنستفيد منه فى مقارنة حال مدينة مع أخرى ونتعرف بطريقة مباشرة وواقعية على ما هنالك من تخلف أو مسايرة أو سبق للزمن (الاستيطانى) الا أن ذلك وحده لن يكفى للدلالة على الدور الذى تلعبه المدينة فى حركة التطور العامة ما لم تربط بين التغيير الحادث فى محيطها والتغيير الحادث فى العالم الطبيعى وتتأكد من وحدة الاتجاه بين الاثنين .

وهذا لا يتأتى بالرجوع الى تطور مدينة واحدة أو كل المدائن بل يتوقف على دراسة حركة التحضر التى نرى العالم منساقا اليها . والتعرف على ما تهدف اليه وعما اذا كانت ستؤدى بنا الى نفس الهدف الذى تسير نحوه باقى مقومات النظام الكبير بوصفها احدى حيل الطبيعة التى تحقق بها أهدافها ام ستقودنا الى اتجاه عكسى فتفصل فى النهاية بين الانسان والطبيعة ؟ .

ولا يمكن الرد على هذا السؤال بالرجوع الى تطور المدينة والتحضر وحدهما انما يتوقف على اتجاه تطور الانسانية نفسها واهداف الحياة الامر الذى يتطلب التوفيق بين كل هذا وبين مصير العالم الفزيقى .

عندما نحصل على نظرية مقبولة للهدف الذى تسير نحو تحقيقه الانسانية سيمكننا أن نحدد معالم اى مرحلة من مراحل التغير بالرجوع الى هذا الهدف الاخير وان ندخل فى حسابنا العامل الاخلاقى فيما نقوم به من اعمال التخطيط اذ بذلك سيمكننا الحكم على أى تغيير فى نظام الحياة بالمدينة . فاذا كان سائرا فى اتجاه الهدف الاخير اعتبرناه تغييرا للاحسن فنرحب به ، اما اذا كان سائرا فى اتجاه مضاد فنعتبره تغييرا للاسوأ فنرجع عنه .

بطبيعة الحال سنجد هناك اراء مختلفة عن مواضيع الزمن والصيرورة والنهاية لدى مختلف المفكرين ومنهم رجل العلم الحديث والفيلسوف والمتصوف ومن الشائق فى هذا المجال أن نجد النتيجة التى يقودهم اليها تفكيرهم ـ كل على طريقته ـ هى نفس النتيجة رغم اختلاف طرق التفكير بين كل من هؤلاء . الا انى سأعتمد فيما أورده على آراء صاحب العلم الحديث حيث انه الشخص الذى يسلم الكل برأيه اليوم ، واذا ما لجأت الى الفيلسوف أو المتصوف فانما لمساندة هذا العالم فيما يقول ولجعل بحثنا يتم على اوسع جبهة ممكنة لوضع مدينة المستقبل داخل اطار الحياة العام .

يذهب العلامة « أدنجتون » فى شأن صيرورة الحياة الى ان العالم سيصل الى التوازن الحرارى ـ ديناميكى بعد وقت غير متناهى البعد فى المستقبل وانه عند ذلك ستزول فكرة الزمن بزوال السهم المشير الى الاتجاه من الوجود بوصول ظاهرة الانتروبى التى يربطها بمبدأ الاحتمال الى اقصى مداها . ومن ثم ستزول فكرة المستقبل . ويسنده فى هذا الراى عن التماثل الكامل بانه تعبير عن النهاية بناة المعابد الهندية كما ورد عنهم من نصوص تتعلق بفكرتهم الفلسفية عن تصميم المعابد .

ان المربع بتقسيماته كما يبنى عليه المعبد لهو المسرح الذى ترتسم عليه مدارات الشمس والقمر اثناء حركتهما فى نفس الزمان ، وأعمارها اثناء دورانهما غير المتماثل من تقابلهما وتلاقيهما ، ثم بدء دورة جديدة نحو تلاق جديد . وان عدم التماثل هذا وعدم توفر الكمال هما سبب الحياة . فان الفصول لم توجد الا بسبب ميل محور دوران الارض عن مستوى مدارها حول الشمس ، فهذا الميل والانحراف عن التماثل فى حركة الشمس والقمر هما اللذان يحدثان دورات الحياة التى نعيشها واذا لم يكن الامر كذلك وكان التماثل والتطابق لامتصت الحياة فى الكمال اللا نهائى الكبير وامتنع على الانسان ادراكها . (١)

ويقرب بين هذه الفكرة بان الانحراف عن التماثل هو سبب الحياة بين الفلسفة الهندية والنظرة العلمية الحديثة حيث يقول العالم « بايك » « بانه اذا ما عرضت بعض الطرطيرات لاشعة مستقطبة غير متماثلة بصفة مستمرة فاننا نحصل على بلورات غير متماثلة التركيب » ولهذا مدلول هام اذا ما ثبت ان قوة غير متماثلة ليست حية فى المنشأ قد تعطينا عدم التماثل فى التكوين الذى تتصف به اغلب المواد العضوية .

ولما كان لا معنى للتماثل من عدمه فى سياق الكون فلا توجد فروق داخلية او استقطابات تميز بين اليمين واليسار بالنسبة للفكر العلمى كما لا يوجد ما يعطينا معنى للاتجاه فى تكوين العالم المادى سوى اضطراد الحركة نحو التوازن الحرارى الديناميكى وهذا بالتعريف يتضمن فكرة النهاية . الاان للفيلسوف العلامة تاياردشاردان Teilhard De Chardin رايا بان مظهر الحياة يسير فى اتجاه مضاد لاضطراد حركة فقدان التنظيم او العشوائية ، حيث يقول « ان تطور الحياة هو عملية مضادة للانتروبى وتعمل فى اتجاه مضاد لفاعلية القانون الثانى للديناميكية الحرارية بما فيه من فقدان الطاقة واتجاه نحو التماثل فان التطور البيولوجى يسير صاعدا بمساعدة طاقة الشمس موجدا تنظيمات اكبر عددا وارقى نوعا » (٢) .

ويؤيد لوكومت دى نوى هذه النظرية حيث يقول بان تنظيم العقل يزداد تطورا بمعدل يوازى الزيادة فى تحول العالم المادى نحو التوازن الديناميكى ـ حرارى وبهذا يكون سير العالم المادى نحو حالة العشوائية المطلقة والعدم يقابله تقدم آخر فى مجال الوعى والادراك فى عالم آخر هو عالم الروح الذى ينبعث نظامه وترتيبه من رماد العالم المادى (٣) .

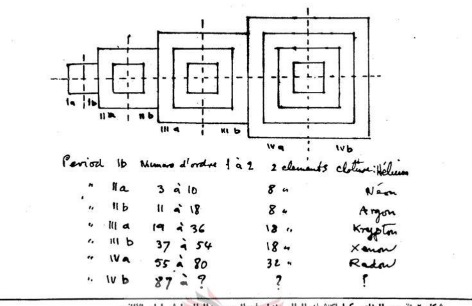
ففى البداية كانت هناك طاقة منظمة اكمل تنظيم ولكن لم تكن هناك روح . وشيئا فشيئا اخذ تنظيم الطاقة يتلاشى بينما اخذ الوعى ينشأ ويترعرع هذا الوعى العجيب الذى جعلنا ندرك تطور العالم ـ وفى النهاية ، وفى عالم قد برد ووصل الى حالة العدم بما لا يمكن ان يحدث فيه اى حدث مادى سيكون هناك نظام وروح قد تحررت من كل قيود المادة ، وبذلك سينتهى

---

(١) Stella Krarisch : *The Hindu Temple* p. 37, Ed. University of Calcutta, 1940.

(٢) Teilhard de Chardin, *The Phenomenon of Man.*

(٣) Lecomte du Nouy : *L'Homme devant La Science.*



شكل ٢ تقسيم العناصر كما اكتشفه العالم مندلييف الروسى والعالم لوثر ليار الألمانى

النظام الذى كان فى البــداية ماديا صرفا الى نظام من درجة اعلى .

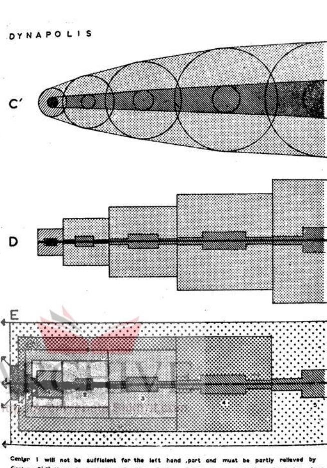
وهنا قد يكون من المفيد ان نحدد مفهوم النظام والعشـوائية فالعالم الرياضى يقول بأن الانتروبى « تمبر عن اضطراد سير العالم نحو العشوائية ويربط نظريته هذه بنظرية الاحتمـال Probability ان العشـــوائية تحــدث بتفنيط اوراق لعب رتبت ترتيبا خاصا ، فهلا يمكن ان نقول بان حالة التوازن التى تحدث عندما نصل الى اقصى درجات العشوائيــة والتى لا يمكن بعدها أن يحصل مزيد من عدم التنظيم أى حالة التوازن الديناميكى ـ حرارى انما هى حالة من التنظيم الكامل ـ ففى المثل الذى ضربناه بأوراق اللعب انها اذا ما فقدت بواسطـة التفنيط ترتيبها الاول الذى نظمت عليه باعتبار ما هو مرسوم على وجهها فانها تزداد تنظيما من جهة اخرى باعتبار كـونها تزداد انطباقا على قانون الاحتمال الذى لاتغيير فيه ولا تبديل .

ويعطينا العالم الجغرافى « برون » Bruhnes **مثلا لذلك بطريقة عكسية فيقول** « ان الاشعاعات الشمسية تسبب حـالة عدم التوازن وبالتالى الحركة ويفارق بين قوة الشمس المتسببة فى اختلال التوازن وقوة الجاذبية الارضية المنظمة وينتهى الى ان عملية تسوية سطح الكرة انما هى نتيجة لتفـاعل هـاتين القوتين » **ولكنه هو الآخر يعترف بأن مبدأ الحركة ما هــو الا ظاهرة لفقدان التوازن والتماثل .**

ان الصور عن الظواهر الطبيعية التى تسير فى اتجاه ظاهر لا تتغير فى جوهرها بالنظريات الدورية Cyclic **للعمليات الطبيعية . فانه اذا ما كان للعملية صفة الحركة المستمرة او المتقطعة فهى مدركة ، ففى ظاهرة الحياة مثلا يمكننا التعرف على حركة تبدا من الوحدة الكبيرة يتلوها الانفصام عن هذه الوحدة ثم التنوع وتنتهى اخيرا الى جمع الشقات والعــودة الى نفس الوحدة ثانيا ولكن على مستوى اعلى . وطالما كانت هناك حياة وحتى ان يصل الكون الى التوازن الدينامیكى ـ حرارى ويصل الانسان الى الكمال الابدى فان عملية الصيرورة هى ما يهم وليس المصير . ان عملية التنويع هى ما يمكن ملاحظته ونطبق ذلك على الحياة التى من اهم اركانها تنوع الاجناس والتطور . ويقول « دشاردان »** فى هذا المقام « ان الجبهة التى تتقـدم بطولها الحياة ليست عشوائية ولا مستمرة . انها تركيب من قطع مختلفة ولكنها فى نفس الوقت منظمة على طبقات ودرجات وعائلات وفصائل واجناس . وبمعنى آخر ان ماتراه هو مجموعة الجماعات التى تنصب جهود علماء البيولوجيا على اطلاق اسماء على ما تحتويه من تشكيلات وانظمة واحجام وعلاقات . وبصفة عامة تسير الحياة يدا بيد مع التجزؤ والانقسام الى وحدات كبيرة طبيعية ومتدرجة الاقسام » .

ان هذا الاتجاه نحو الانقسام والى التطور على طفرات وتكوين الانواع المختلفة على درجات يحدث كما لو كانت هناك اعتـاب تتخطاها كل منها عند الانتقال من درجة الى الدرجة التى تليها ، وهو يبدو شاملا للعالم المادى كله . فقــد لوحظ فى تقسم العناصر نفسها انه اذا ما رتبت فى كشف حسب اوزانهـــا الذرية فانها تقسم نفسها الى مجموعات او مراحل فى نظـام يلفت النظر ، اذ تتميز كل مرحلة منها بانها تبدا بغاز كريم : هليوم ، نيون ، ارجون ، كريبتون ، كسينون ورادون . فـاذا مثلنا هذه الارقام هندسيا على شكل مربعات مساحتها مساوية لهذه الارقام سنحصل على تمثيل بيانى لتتابع خلق المادة على سطح الكرة الارضية شكل (٢) ومن الشائق ان هذا الرسم البيانى لينطبق على شكل مسقط المدينة المتطورة كما توصل اليه الدكتور دوكسادیس فان دينابوليس تمثل مبدا النمو على طفرات الذى يتحكم فى تطور الجماعات الانسانية كمـا يتحكم فى تطور العناصر الكيميائية والمخلوقات الحيـة على السواء .

لقد توصل دوكساديس الى شكل دينابوليس هذا عن طريق المنطق الهندسى لمراعاة اعطاء المدينة اطارا ديناميكيا ليستوعب الجماعة الانسانية النامية التى ستاويها هذه المدينة شكل (٣)



الخط الخارجى المماس للدوائر الكبيرة المتزايدة فى الحجم يمثل حدود المدينة المتطورة م والمساحة المهشرة التى تمسالدوائر الصغيرة التى تتوسطها هى مركز المدينة المتطور هو الاخر .

وبالتخطيط على أساس التزايد الطولى بهذه الطريقة يتم ايجاد التكافؤ بين الزيادة فى حجم المدينة وحجم المركز

شكل بيانى لتصميم المدينة المتطورة كما تخيله الدكتور دوكسياديس

وبدراسة مختلف الحلول التى وضعها مخططو المدن النامية يخيل الى ان مسقط دينابوليس يحقق نمو المدينة بطريقةعضوية تضمن توازن الاجزاء فى المكان والزمان طالما كانت وسائل الانتقال لم تتغير كثيرا عما هى عليه .

ان المستقبل يبدأ من التو واللحظة وكل طوبة توضع فى اى بناء اليوم انما هى جزء من صرح مدينة المستقبل . من اجل هذا وفى الوقت الحاضر « والى ان تتغير » ظروف الحياة جذريا بالشكل الذى يتطلب اجراء تغيير مماثل فى تخطيط المدينة فان كل ما يمكننا عمله انما هو بحث تخطيط مدينة الغد التى يلوح ان مسقط دينابوليس يلائمها . ثم حينما تتضحمعالم مدينة بعد الغد فى الافق ، ننظر فى ملاءمة هذا التخطيط لاستيعاب الجماعات وبالتالى الانسانية ككيان دائم النمو والتطور .

ان الانسانية تتكاثر والجماعات تنمو فاذا خضعت هذه الظواهر لقوانين النمو العامة ، كما لابد ان تخضع فستترتب هذه الجماعات فى نموها وتطورها على تقسيمات متدرجة منحيث المستوى والتنظيم الاجتماعى كل منها يختلف عن سابقتها وان تخطيط ديناباوليس قائم على ايجاد هذه التقسيمات جغرافيا وتنظيمها على شكل قطاعات متدرجة فى العدد من المنزل الى الشارع والحى الصغير والكبير الى المدينة وفى المرافق العامة . والخدمات بما يلائم الجماعات التى ستسكنها والمتدرجة فى عدد الافراد من العائلة الى اهل الحى وسكان المدينة باكملها .

فاذا ما اخذنا بهذه الفكرة فى التخطيط فعلينا اولا انتتحقق من انها بتقسيماتها الجغرافية هذه فى المكان والتى تشاكل التنظيمات الاجتماعية بتقسيماتها المتطورة فى الزمان تلائم تطور الانسان نفسه اكثر من غيرها ، وان نتحقق ايضا من كونها صالحة لتوفير الاطار المادى الذى يسمح بالوصول بهذا التطور الى مستوى عالمية الوعى الذى تنبأ به د شاردان وغيره من المفكرين .

ان هذا البحث الاخلاقى الذى يستند الى صيرورة الانسان وهدف الحياة لهو التزام على الباحث والمخطط عليه القيام به قبل أن يبدأ فى اقرار مبادىء التخطيط فانه قبل أن نفسح المجال للجماعات الانسانية للتكاثر والتكتل فى المدن بتطبيق تخطيط دينابوليس او ما يماثله مما يسهل حركة التحضر ويعمل على جذب الغالبية العظمى من الناس الى المدن ، علينا ان نبحث ظاهرة التحضر نفسها واثرها فى حركة التطور العام .

ان ظاهرة التحضر تعتبر حديثة بالنسبة للظواهر الطبيعية التى تناولتها العلوم القديمة بالدرس والبحث ، كما ان تصرفات البشر كافراد وجماعات معقدة مليئة بالمفارقات مما يجعل من الصعب استيعابها بواسطة قوانين . نعم قد يمكننا التعرف على مجرد اتجاهات فى ميدانها ، الا ان حصيلة الانسانية مما رصدته من معلومات عنها ، سواء ما استند الى واقع او كان من قبيل الاستنتاجات ، لا يسمح لنا بالقول عن ثقة بان نحكم بمجرد التعرف على هذه الاتجاهات ، بان ظاهرة التحضر هى جزء من دورة او جزء من عملية مضطردة الحركة فى نفس الاتجاه الى ما شاء الله . او ان نحكم هل صلاحيتها قاصرة على حدود ان تخطتها ادت الى عكس المطلوب .

كما انه من الصعب ان يقرر المرء عن ثقة مطلقة ما هى اسباب تكاثر السكان واصعب منه ان يقول كلمته عن نتائج تزايد السكان وزيادة التحضر بدون الرجوع الى التغيير الحادث فى كل الميادين الاخرى كالتكنولوجيا والاقتصاد مثلا . انه من الصعب أن نتنبأ بالاثر الذى سيحدثه كل تغيير من هذه التغييرات على الموقف الشامل باكمله . اننا بذلك سنصبح كما لو طلب الينا التنبؤ بشكل الشجرة المكتملة النمو بمجرد رؤية البذرة .

اذا لم يكن فى مقدورنا ان نكون صورة مستقبلة عن عملية التحضر من واقع معلوماتنا واحصاءاتنا دون الوقوع فى الخطأ فبالتالى سنكون أقل مقدرة على تحديد القيم فى هذا المجال . الا ان تقدير القيم لهو من اولى التزاماتنا سواء كان ذلك فى مقدورنا . فان من واجبنا كمخططين الا نقصر مهمتنا على ملاحظة ما هو حادث بل معرفة ما اذا كان ذلك مرغوبا فيه ام لا . فمثلا اذا ما وجدنا ان حركة التحضير اذا زادت عن حد ما ستقودنا الى تغيير أسوأ باعتبار الوظيفة التى تقوم بها فى خدمة هدف أعلى من الاندماج الجماعى وتحقيق اشتراكية الانسان . فيصبح من واجبنا ان نعمل على تغيير الاتجاه وان ما حدث فعلا من هرب ذلك العدد الكبير من اهل المدن الامريكية التى ازدحمت بالسكان والسيارات وامتلا جوها بالضجيج والدخان الى الضواحى وسكنى المنازل المنفردة على المقياس الذى جعل القوم يطلقون على هذا النوع من الحضر Suburbia قد يتسبب عنه نكوص فى حركة الاندماج الجماعى ورجوع الى حالة تشبه من بعض الوجوه الحالة التى عليها بعض اقوام أوغندا الذين لا يزالون يقطنون أكواخا منفردة اذ أنهم مكتفون بذلك ولا حاجة لهم للتجمع فى قرى . ورغم الفارق الكبير من ان سكان Suburbia لديهم من وسائل الاتصال بالجماعة اما مباشرة بالانتقال بالسيارات واما عن بعد بالتليفون والراديو والتليفزيون ، ما قد يكون كفيلا بسداد حاجاتهم الجسمانية والترويح ، الا انه فى انعزالهم فرادى فى السكن واختلاف طبيعة طرق الاتصال عن النوع المألوف سيؤديان حتما الى خلق نوع من العزلة بحرمان الاهالى من فرص التلاقى الشخصى كما هو الحال فى المدن التى لم تصل بعد الى هذه الدرجة من التحضر . وهو امر يتطلب البحث والتأكد من صلاحيته باعتبار تطور اشتراكية الانسان قبل الدفع بمدينة المستقبل فى مثل هذا الاتجاه . ولكن من ذا الذى يمكنه ان ينطق بمثل هذه النبوءات؟ وان أمكن فمن ذا الذى يمكنه ان يصدر أحكامه أخلاقيا فى الموضوع وان يجعل حكمه موضع التنفيذ ؟

لقد تحمل المعمارى الفرعونى القديم عبء هذه المسئولية . انه كان اكثر من صاحب مهنة ، وقد ربط بين عمله ومعرفته الكاملة بتطبيق نفس القوانين والنظم الطبيعية التى تخضع لها عمليات التشكيل فيما اوجده الله سبحانه وتعالى من مخلوقات على عمل الانسان فى البناء ، وبهذا أوجد لنفسه حلا ترتاح اليه النفس لمشكل ايجاد اساس للمقارنة فيما كان يبذله من جهد للوصول الى الحقيقة من خلال العمارة . انه بذلك جعل معبده تعبيرا عن الروح عن طريق المادة . وقد وصل بذلك الثلاثة الكبار امحوتب ، معمارى معبد زوسروسنموث ، معمارى معبد الدير البحرى (حتشبسوت) وامنحوتب بن هابو ، معمارى معبد الاقصر (امينوفيس الثالث) الى درجة القداسة كما يتمثلون فى احدى قاعات الدير البحرى ، وقد وصل وعيهم لمفهوم العمارة على المقياس الكونى الكبير . لقد تطلب ذلك من المعمارى ان يكون عالما رياضيا وفلكيا وطبيعا وفيلسوفا وعالما فى الفزيقة والجيولوجيا قبل ان يكون معماريا ومخططا .

لقد كان المعبد فى السابق بناءا خاصا يختلف عن باقى مبانى المدينة التجارية وغيرها . كان رمزا يخضع للقوانين الازلية وليس لضغط الحياة اليومية وقد طبق الكهنة والمعماريون المصريون القدامى والهنود هذه القوانين فى كل عنصر من المعبد ووصلوا بهذه الارادة والقصد فى التصميم الى مستوى اصغر ما يتناوله المعمارى من العناصر بالتشكيل ، الى قطعة الحجر الواحدة والى الطوبة ، فكان لكل منها شكلها وقياساتها وصقل سطحها الامثل الذى تحدده فكرة المعبد ومكانها من كامل البناء سواء فى ذلك ما ظهر منها على السطح و ما كان مقدرا له ان يوضع داخل الجدران او فى الاساسات وكانها خلايا حية تتركب منها اعضاء جسم المعبد اذا انحرفت احداها عن مكانها او زاد حجمها او صغر عن المقرر اصبحت كالخلية المريضة او النمو السرطانى فى كيان المعبد الحى الكبير .

اننا اليوم عندما نراعى حركة الشمس فى توجيه مبانينا لتنظيم الاشعاعات والحرارة او حركة الهواء لتوفير اكبر قسط من التهوية بداخلها لنكون قد ادخلنا عناصر فلكية وارضية فى تصميمنا المعمارى . وعندما سنراعى فى التصميم والتخطيط الانسان وحاجاته الجسمانية والروحانية سنربط بين المبنى والكون على مستوى اعلى مما اوصلنا اليه عملية التوجيه . اننا بذلك سنكون قد ربطنا بين المبنى والكون الاكبر الممثل فى الانسان نفسه ككون صغير Microscosm وان هذا هو نفس ما عمله المصريون القدامى والهنود لتحقيق المشاكلة مع الكون عن طريق المعرفة المباشرة والرمز . فانهم قد توصلوا الى الكون الكبير خلال رمز الانسان ككون صغير بتحديد قياسات واشكال عناصر معابدهم واحجارها بالرجوع الى قياسات هذا الكون الصغير . ش (٤)

لقد كان لهذا الموقف الذى اتخذه المعمارى حيال المعبد تأثير كبير على اختيار الموقع الذى أقيم عليه . انه كان يسترشد فى عملية الاختيار هذه بالظواهر الطبيعية وبما وراءها من القوانين الميتافيزيقية التى شملت الكون باكمله . وفى المستقبل وعندما تتقدم العلوم وتتسع مجالات تطبيقها قد نصل عن طريق العلوم الفيزيقية الى نفس العالمية التى وصل اليها القدامى عن طرق المعرفة الميتافيزيقية وحينئذ وعندما ستختار موقع المدينة طبقا للمعرفة الشاملة سيصبح لموقع المدينة هذه نفس قدسية موقع المعبد .

وفى نفس الوقت الذى يتقدم فيه وعى الانسان نحو التوافق الكبير مع الكون حتى فى ادق تفاصيل عمارته ستصبح القدسية من صفات الحياة اليومية وستصبح المدينة باكملها هى المعبد ، وقد شحن كل مبنى وكل شارع فيها بالقدسية بينما يروح ويجىء الناس فيها اثناء تحركاتهم للقيام بمهام حياتهم

واليوم وللقيام بالمهمة المقدسة لتخطيط مدينة المستقبل ، نحتاج الى حكماء من نوع المصريين القدامى . ويتطلب ذلك من الحكيم المعاصر ان يجمع بين فن العمارة وعلوم البيولوجيا والفسيولوجيا والفلك والرياضة والفزيقة وغيرها من العلوم الطبيعية الى جانب مجموعة اخرى من العلوم الانسانية كالاجتماع والاقتصاد وغير ذلك الا انه سيحتاج فوق كل هذا الى حساسية الفنان الذى يتسع خياله لادراك الجمال (والقبح) ليس فى مظهر المدينة الخارجى بل فى طرائق حياة الناس كلها .

ان الامر ليتطلب الى مخطط مدينة المستقبل ان يكون فيلسوفا مستعدا للحكم على الطيب والرديء وان يكون في مقدوره ان يدافع عن حكمه امام الفلاسفة والمفكرين ان عليه ان يكون عالما في الاستيطان بما فوق معلومات عالم الاستيطان . اننا لن يمكننا التهرب من مسئولياتنا ، وعندما نتخذ اى قرار فى التخطيط يجب ان نسأل « لماذا ؟ » قد نبرر حكمنا على المستوى التكنولوجي فنسأل « لماذا ؟ » او الاقتصادى فنسأل « لماذا ؟ » وهكذا حتى ياتي حكمنا في اصغر الامور عن التخطيط مستندا الى صورة شاملة متكاملة مترابطة المقاييس الفنية ومعايير الاخلاق .

ونكون عاملين على الاقتراب من هذا الهدف بتطبيق العلم والمعرفة لتحقيق سعادة الانسان بان نجعل مبانينا ومدينتنا المستقبلة على المقياس الانساني وليس على مقياس السيارة والطائرة والصاروخ لا من الناحية الجمالية وحسب بل من النواحي البيولوجية والفسيولوجية والسيكولوجية . فان معظم مشكلاتنا المعاصرة نتجت عن نقص فى المعرفة بالعلوم المتعلقة بالانسان واندفاعنا في الاخذ بكل ما تعرضه علينا التكنولوجيا الحديثة من تسهيلات بهذا القدر الذى نراه وقد اخل بالتوازن الايكولوجي العام وأطاح بالصفة الانسانية عن مدننا التى تدعى حديثة . ومن بواعث الامل ان نرى بعض المحاولات التي يقوم بها شباب الجيل من مهندسي ومخططي المستقبل فى كثير من بلاد العالم حاليا لارجاع الصفة الانسانية للمدينة بالعمل على الفصل بين المشاة والسيارات فى تخطيط المدن كنقطة بدء . وقد شملت هذه الحركة المباركة انجلترا والولايات المتحدة والباكستان وايطاليا (١). ونرجو ان نراها مطبقة في بلادنا عن قريب ان ذلك مما يشعر باننا مقبلون فعلا على فترة من التعقل بعد اندفاع في تيار الالية بغير حساب . وعندما تزول فترة الانبهار بالالة ونرقى بالفكر بما يسمح بوضعها فى مكانها ونطبق هذا المقياس الانساني ليشاكل تطور الانسانية وصيرورة الحياة سنكون في سبيل الوصول الى نفس الرؤية التى هدت القدامى وسنجد حينئذ ان المشاكل التي اوجدتها زيادة اختلال التوازن عن القدر المرسوم ستحل نفسها بنفسها اولا باول من واقع النظام العام بعد ان اندمجت فيه حياة الانسان . وعندما تصبح مدننا ومبانينا جميعا مصممة على مقياس الانسان وحاجاته ككون صغير ستصبح المدينة اشعاعا من ذاته وستصبح مدينة المستقبل هى المعبد فى الانسان .

قد يبدو هذا الكلام اقرب الى الخيال ولكنه فى الواقع اقرب الى حقيقة الانسان . فان التغير لمن اهم مظاهر الحياة ، فاذا لم نعلم الى اين يقودنا هذا التغير الذى يحيط بنا فلن يمكن ان نجعل التخطيط متفقا مع صيرورة الانسان ان لم يصل ادراكنا الى فهم كنه النظام الذى يخضع له التغيير ، ويدفع الانسانية نحو الهدف الاخير ، وان لم نؤمن بهذا الهدف ،فلن يكون للحياة معنى ولن يكون للتخطيط اى لزوم .

اذا لم نؤمن بوجود غرض من الحياة وبمصير الانسان، يحسن بنا فى هذه الحالة الا نخطط على الاطلاق .

اما اذا اتسع تفكيرنا ليندمج التخطيط في النظام الكونى الكبير ، وقبلنا ادخال العامل الاخلاقى على المستوى العالى فى حسابنا عند التصميم ، فسيمكننا كفرعون ، ان نقوم بالخطوات الكبرى والصغرى بقدم ثابتة وقد وضح امامنا الطريق بما القاه عليه وعلينا من نور ، وسيصبح فى مقدورنا حينئذ الدخول فى صميم الموضوعات المتعلقة بتخطيط مدينة الحاضر والمستقبل ، بقدر من الثقة فى تقييم ما نقوم بعمله فى مختلف ميادين الهندسة والتخطيط على كامل المستويات .

ان المستقبل يبدأ من التو واللحظة ويمتد الى آخر حدود الزمن ، لذا لا يصح ان نضع قبلتنا التخطيط لعشرة او عشرين سنة ، او حتى لمائة عام . ان ما علينا ان نعمل للوصول اليه هو ضمان ايجاد الوعي الاستيطاني على المستوى العام لدى المخطط ، نترك له بعد ذلك مطلق الحرية فى التصرف حيال ما يعرض له من مشكلات كما تترى في سير الحياة ، على هدى ما لديه من معرفة ، ونقول له نفس ما قاله فرجيل لدانتي عندما أوصله الى قمة جبل التطهير واوراه الجنة الارضية :

« لا تنتظر منى بعد اليوم كلمة أو نصيحة
ان حكمك حر مستقيم وسليم
ومن الخطيئة الا تتبعه
انى انصبك الولاية على نفسك ، أضع تاج الحكمة
على راسك والصولجان فى يدك » (١)

وبذلك سيصبح لما يقوم بعمله المخطط ككون صغير هو نفسه فعالية القوانين الازلية التى اودعها فيه الكون الكبير ، وسيصير الحاضر هو الابدى وقد اندمج فى النظام الشامل العام .



شكل (٤)

(١) انظر مجلة Ekistics عدد فبراير سنة ١٩٦٣ ص ٧٧ – ١١٢
« المراكز والضواحي » وتخطيطات منشستر وستكهولم وتورنتو وفيلادلفيا وميانو وباروا واسلام اباد .

or : Alexandre Verille, *Quelques caractéristiques du Temple pharaonique*, 1946.
Stella Kreimrisch : The iHndu Temple, p. 52.
(1) Schwaller de Lubiez : *Le Temple de l'Homme*, Vol.



بقلم: دونالد هوتون

ترجمة: يحيى حقي

تخطف الموت فى عهد قريب ى٠ ى٠ كومنجز وارنست همنجواى ووليم فوكنر ، وفى أعقابهم روبرت فروست المتوفى فى شهر يناير من هذا العام ، وهكذا فقد الأدب الأمريكى آخر أعلام النهضة الأدبية التى شهدتها أمريكا سنة ١٩٢٠ ، حقا ان ت٠ س٠ اليوت لا يزال على قيد الحياة ولكنه اليوم بالانتساب الى انجلترا أجدر ٠

وقد جاءت وفاة فروست اثر نوال شتاينبيك لجائزة نوبل للآداب ، فنبهت الناس الى أن هذه الجائزة قد تخطته فى حياته لتوافى فوكنر وهمنجواى وأن بقية أمله فيها قد نزلت معه الى قبره ودهش كثير من الناس داخل أمريكا وخارجها اذ راوا أن المنطق السليم كان يقضى بألا تتخطاه الجائزة هذه المرة أيضا لتكون من نصيب شتاينبيك ٠

وفى اعتقادى أن لا محل لهذه الدهشة ، فحفاوة الناس فى القرن العشرين بكتاب القصة تفوق حفاوتهم بالشعراء ، ثم ان ترجمة القصائد من لغة الى أخرى قلما تفى بحق الشاعر عند من يقرأه من غير أبناء لغته ٠

لا ضير على فروست أن فاتته الجائزة وان أسف الناس لما حدث ، فقد لقى أثناء حياته وبالاخص فى أواخرها من التكريم والتقدير ما لا يطمع فيه أشد القصصيين غرورا ، ولم نشهد من قبل فى أمريكا اديبا فاز بمثل ما فاز به فروست من اجلال لدى عامة القراء والنقاد والسلطات الرسمية ٠

لم تتبين أمريكا ملامح فوكنر اذ كان يتجنب أضواء الشهرة ، وكان أسلوبه عسيرا على أوساط الناس ، أما همنجواى فأنباؤه متباينة عديدة بارزة فى الصحف ، وكان اسمه ووجهه مألوفين عند آلاف مؤلفة من الناس ، وان لم يقرأوا قصصه ولكن الأنظار كانت تتطلع اليه من بعيد كأنه نجم سينمائى أو بطل خرافى له سيرة شعبية ، على حين ان فروست وجد لدى الناس منذ انبثاق موهبته الشعرية سنة ١٩١٥ تقديرا يتلاقى فيه الاعجاب بالمحبة والاعزاز ٠

لم يطبع له شعر فى أمريكا قبل ان يبلغ الاربعين من عمره ، لذلك أبى الناس أن يتخيلوه الا على هيئة شيخ متقدم فى العمر ، وجاءت كل صوره الفوتوغرافية خادمة له فكان الناس يحسون بارتياح كبير وبأن الدنيا بخير حين ينظرون الى وجهه الناطق بالوسامة والدماثة وحكمة الشيوخ ٠

* كتبت خصيصا للمجلة

ولما ألفه مواطنوه ارتسمت له فى أذهانهم هيئة هى من صنعهم هم أنفسهم ، بعض قوامها مستمد من مشاهدتهم لصوره الفوتوغرافية ، وبعضه من سماعهم لاسطوانات تسجل القصائد التى ينشدها هو نفسه بصوت أجش متهدج ، وبعضه مما تتضمنه قصائده من مناجاة كأنها همس رجل من أوساط الناس يروى حكاية لرفقة له من أوساط الناس ، وهكذا جاءت الصورة التى رسمها الجمهور لفروست مطابقة للصورة التى يتطلبها خيال عامة الناس للشاعر الفيلسوف ، أى صورة انسان حى يوحى بالتفاؤل والثقة المطمئنة ، وحكمة مستمدة من تجارب رجل ريفى بسيط لم تفسد طبيعته ، وهذه الصورة بعضها صادق وبعضها من وحى الخيال ، ولكن الامريكان تعلقوا بهذه الصورة الجامعة بين الوهم والحقيقة ، وقد قصد فروست نفسه تثبيت هذه الصورة فى اذهان الناس ، فكان اذا حضر اجتماعا عاما تعمد أن يبدو لجمهوره فى صورة رجل بسيط ذلول غير وعر ، لا يعد من المتعلمين ، ناجيا من انفة يورثها فرط التأنق فى الذوق والطبع ، انه ليس بشاعر ، انما هو ــ ان اردت الحق ــ فلاح من عامة الفلاحين ، غاية أمره أن برأسه تطوف أفكار شائقة عن الطبيعة والحياة فيعبر عنها بكلام من وحى الخاطر والساعة يجعله من قبيل مناجاة انسان لصاحب له .

ولعل الأمريكان أحبوا قصائده لانها أشبه بالمألوف من كلام الناس لا بصنعة الشعر ، فهى ولا ريب أيسر فهما من الشعر الحديث ، اذ وجد فيها كثير من الناس ملاذا لهم يريح عقولهم من عنت الكلام المألوف وظلال المعانى المستخفية بحذق ماكر فى شعر ت. س. اليوت ، وعزرا باوند ، ووالاس ستيفينس . ففى قصائد فروست نغمة أصيلة ، وأسلوب يجرى على السجية ، ووصف دقيق غير متعمل لمسلك من نألفهم من عامة الناس . فلايلبث من يقرأها لأول مرة حتى يستجيب لها بجماع قلبه ويستمتع بها غاية المتعة ، بل انها لتأسر أكثر الناس انصرافا عن قراءة الشعر بتمعن فظفر بجمهور كبير لم يظفر به شاعر آخر .

ولكن الشهرة ليست أفضل محك لقيمة الشاعر ، والكلام الذى قلته عن سحر فروست للناس يصدق أيضا على شعراء عديدين اقل منه موهبة ، ويتجه الذهن فى ضرب المثل الى الشاعر كارل ساندبرج الذى يروج شعره رواجا كبيرا ، فهو على غرار فروست يحدث الناس بكلام الناس فيفهمه الجميع ، وله مثله رأس تكلله وضاءة المشيب ، ووجه أخاذ ينم عن طيبة القلب ، بل هو فوق ذلك يجيد عزف الجيتار ، وقد ساد الظن ذات يوم أن فروست وساندبرج يتباريان فى سباق من أجل بلوغ قمة الشهرة ، ويحظى الفائز بلقب (شاعر أمريكا) يخلعه عليه الشعب لا السلطات الرسمية ، وقامت فى فترة من الزمن دلائل على أن كثيرا من الناس لا يدرون الى اى من الاثنين تنتسب بعض القصائد الرائجة .

وتلك حال كان يرثى لها ، ما كان لها أن تكون لولا أن عامة القراء ــ وقد حذا النقاد حذوهم مدة طويلة ــ لم يمتحنوا شعر فروست بالعناية التى هو جدير بها حتى يتبين لهم سمو تفوقه على ساندبرج فالبساطة السطحية ، واجراء الكلام على السجية ــ وهى صفات مشتركة بين فروست وساندبرج ــ صدت النقاد عن الاعتراف بفروست زمنا طويلا . فهيهات لشعر فروست وهو يبدو لأول نظرة سهلا غير مترابط أن يروق لنقاد يهيمون بما فى الشعر الحديث من تركيب محكم ومن دقائق الأساطير والرموز ودلائل الفروق بين أجناس البشر ، فليس العهد بالشاعر الفحل أن تكون قصائده سهلة رائجة بين الناس . ثم راق للنقاد لحسن الحظ أن يشعروا بأن الأوان قد آن لامتحان شعر فروست بنظرة فاحصة ، فاذا بمقامه يرتفع فى نظرهم ارتفاعا شاهقا واذا بأضواء الشهرة تنحسر عن ساندبرج حتى تكاد تغيب .. ويظهر أحدث الكتب المتضمنة لمختارات من الأدب الأمريكى وقد خصص لفروست اربع عشرة صفحة ولم يخصص لساندبرج الا صفحة واحدة ــ أما كتاب « كبار أدباء أمريكا » الذى أصدره أخيرا الاستاذ بيرى ميللر من جامعة هارفارد فانه يفرد لفروست ثلاثين صفحة ثم لا ترد فيه كلمة واحدة عن ساندبرج .

وقد كان للنقاد عمل كبير فى هدم الصورة التى تخيلها الناس لفروست ، اذ أسفر بفضلهم ووضح للقارىء غير المتمعن « فروست الآخر » ــ كما يقول الشاعر راندال جاريل ، اذ كشف النقاد ان مايتصف به شعر فروست من بساطة وارتجال انما هو مظهر لا مخبر ، وان سذاجته المتحررة من الفرائض انما هى حيلة يتعمدها للوصول الى غرضه . فمن وراء هذا الرجل من أوساط الناس يتحدث الى

أوساط الناس يتستر شاعر فذ ، له بصيرة فذة تكشف له عما فى الحياة من جمال وفزع وأسرار.

وأصبحنا الآن ندرك بوضوح أن فروست يحب أن يكون لبداية قصيدته طابع السهولة والارتجال — كأنما هى دعوة لحضور حفلة شائقة . فاذا انساق القارىء وراءه وجد نفسه وشيكا فى خضم زاخر بالمعانى المتشابكة ، فالقصيدة — كما يقول فروست ينبغى ان تبدأ بالمتعة وتنتهى بالحكمة .. ولكن فروست يسوق لك فلسفته بتحايل وترفق ويدمجها بحيث تغيب فى عالم الواقع والمحسوس، فلا عجب ألا يفطن لها أحد — وهذا هو ما يحدث لقرائه ، بل لمن يهيمون بشعره .

وقد قال أحد النقاد ان فروست فى قصائده التى يتميز بها يتخذ من مألوف وقائع الحياة الريفية مادة له فيعكف عليها يتدبرها ويستنطقها ويلاحقها بتعليقاته وهو ماض فى الوقت ذاته — دون أن يحس القارىء — فى تشييد البناء الذى يريد أن يقيمه رأن يخصه بالتفرد والدلالة ويقع فيه — وكأنه غائب الذهن — على الحقيقة ذاتها ، شأنه فى ذلك شأن الحاوى ، يمد يده فى الهواء عفوا فتعود بقطعة من النقود — والحقائق التى يقع عليها لا تبعث بالضرورة على التفاؤل أو الاطمئنان ، فهو لا ينظر الى الطبيعة والناس ومقام الفرد فى الكون نظرة الرجل العاطفى السريع الانبهار، والقارىء لقصائده يكتشف غالبا أن قبوله لتلك الدعوة الاخوية الرقيقة التى ترحب بأن يخرج مع فروست ليصحبه فى رحلة بين مباهج شاعرية انما يقوده الى طريق ينحدر به حتى يقف وجها الى وجه أمام رؤى وقضايا جسيمة مرعبة ، وهو فى الوقت ذاته واجد فروست أشد اقبالا على الحياة وكلفا بها .

والسهولة فى لغة فروست هى الأخرى مظهر خادع ، حقا ان شعره يشبه الأسلوب التحدثى أو الثرثرة المستحبة كما يقول ى.ى. أودين ، ولكن ان كان لفروست عين واعية فان له أيضا أذنا واعية ، تعرف كيف تقتبس من كلام أوساط الناس ما يطيب لها من الألفاظ والتشبيهات والأنغام ، فهو يعتقد أن الشعر انما هو نوع من تسجيل الصوت بالكتابة على الورق ، ولكنه يعرف كيف يصقل هذا النصيب الذى يقتبسه أجود الصقل ويضبطه غاية الضبط فيكتبه بلغة متماسكة البنيان شديدة الاختلاف عن أصلها غير المترابط ، الجارى على السجية ، الدائر على الالسن بين أوساط الناس .

واذا كان فروست قد صاغ قصائده فى قوالب تقليدية ، فالظاهر أنه فعل ذلك من قبيل التحدى محاولا الايهام بأن كلام أوساط الناس لا يتأبى على قيود البحور والقوافى ، وقد ترك مرارا ضبط القوافى ليكتب شعرا حرا ، ووصفه بأنه كلعبة التنس بلا شبكة .

لم يقتصر الاقرار لفروست بمكانته على عامة القراء والنقاد ، فان حكومة بلاده قد أقرت له بها أيضا فدعاه الرئيس جون ف. كنيدى فى سنة ١٩٦١ لينشد احدى قصائده فى حفلة تسلمه لمنصبه بعد انتخابه ، ومثل هذا الاقرار الرسمى بمكانة شاعر حدث نادر فى تاريخ الولايات المتحدة فلا تحتضن حكومتها شاعرا وتطلق عليه لقب «الشاعر العميد» كما أنها لا تنفق شيئا من الأموال العامة على الفن أو الفنانين ، ان موقفها الرسمى فى هذا الصدد ليس هو التنكر بل التغاضى . وميزة هذا المسلك انها تترك الفنانين أحرارا يعبرون عن أنفسهم كما يريدون وانما فى نطاق العرف المصطلح عليه للحياء ، وأما عيب هذا المسلك فهو أنه قد يوحى بأن الحكومة ترى أن الفن ليس له الا دور ضئيل فى حياة الامة ، فنحن نجدها — على الضد من ذلك — تلتزم أن يحضر رئيس الولايات المتحدة — رسميا وبشخصه — أول مباراة السنة فى لعبة البيس بول ، وهو الذى يلقى بالكرة الى الملعب ايذانا بابتداء الموسم ، لذلك كان يوما فريدا فى تاريخ الأدب الأمريكى أن وقف على منصة واحدة رئيس الولايات المتحدة وله سمة شاعر شاب وشاعر أشيب له سمة قدماء الساسة ، ونقل

ولما ألفه مواطنوه ارتسمت له فى أذهانهم هيئة هى من صنعهم هم أنفسهم ، بعض قوامها مستمد من مشاهدتهم لضوره الفوتوغرافية ، وبعضه من سماعهم لاسطوانات تسجل القصائد التى ينشدها هو نفسه بصوت أجش متهدج ، وبعضه مما تتضمنه قصائده من مناجاة كأنها همس رجل من أوساط الناس يروى حكاية لرفقة له من أوساط الناس ، وهكذا جاءت الصورة التى رسمها الجمهور لفروست مطابقة للصورة التى يتطلبها خيال عامة الناس للشاعر الفيلسوف ، أى صورة انسان حى يوحى بالتفاؤل والثقة المطمئنة ، وحكمة مستمدة من تجارب رجل ريفى بسيط لم تفسد طبيعته ، وهذه الصورة بعضها صادق وبعضها من وحى الخيال ، ولكن الامريكان تعلقوا بهذه الصورة الجامعة بين الوهم والحقيقة ، وقد قصد فروست نفسه تثبيت هذه الصورة فى أذهان الناس ، فكان اذا حضر اجتماعا عاما تعمد أن يبدو لجمهوره فى صورة رجل بسيط ذلول غير وعر ، لا يعد من المتعلمين ، ناجيا من انفة يورثها فرط التأنق فى الذوق والطبع ، انه ليس بشاعر ، انما هو ــ ان اردت الحق ــ فلاح من عامة الفلاحين ، غاية أمره أن برأسه تطوف أفكار شائقة عن الطبيعة والحياة فيعبر عنها بكلام من وحى الخاطر والساعة يجعله من قبيل مناجاة انسان لصاحب له .

ولعل الأمريكان أحبوا قصائده لأنها أشبه بالمألوف من كلام الناس لا بصنعة الشعر ، فهى ولا ريب أيسر فهما من الشعر الحديث ، اذ وجد فيها كثير من الناس ملاذا لهم يريح عقولهم من عنت الكلام المألوف وظلال المعانى المستخفية بحذق ماكر فى شعر ت· س· اليوت ، وعزرا باوند ، ووالاس ستيفينس · ففى قصائد فروست نغمة أصيلة ، وأسلوب يجرى على السجية ، ووصف دقيق غير متعمل لمسلك من نألفهم من عامة الناس · فلايلبث من يقرأها لأول مرة حتى يستجيب لها بجماع قلبه ويستمتع بها غاية المتعة ، بل انها لتأسر أكثر الناس انصرافا عن قراءة الشعر بتمعن فظفر بجمهور كبير لم يظفر به شاعر آخر ·

ولكن الشهرة ليست أفضل محك لقيمة الشاعر ، والكلام الذى قلته عن سحر فروست للناس يصدق أيضا على شعراء عديدين أقل منه موهبة ، ويتجه الذهن فى ضرب المثل الى الشاعر كارل ساندبرج الذى يروج شعره رواجا كبيرا ، فهو على غرار فروست يحدث الناس بكلام الناس فيفهمه الجميع ، وله مثله رأس تكلله وضاءة المشيب ، ووجه أخاذ ينم عن طيبة القلب ، بل هو فوق ذلك يجيد عزف الجيتار ، وقد ساد الظن ذات يوم أن فروست وساندبرج يتباريان فى سباق من اجل بلوغ قمة الشهرة ، ويحظى الفائز بلقب (شاعر أمريكا) يخلعه عليه الشعب لا السلطات الرسمية ، وقامت فى فترة من الزمن دلائل على أن كثيرا من الناس لا يدرون الى اى من الاثنين تنتسب بعض القصائد الرائجة .

وتلك حال كان يرثى لها ، ما كان لها أن تكون لولا أن عامة القراء ــ وقد حذا النقاد حذوهم مدة طويلة ــ لم يمتحنوا شعر فروست بالعناية التى هو جدير بها حتى يتبين لهم سمو تفوقه على ساندبرج فالبساطة السطحية ، واجراء الكلام على السجية ــ وهى صفات مشتركة بين فروست وساندبرج ــ صدت النقاد عن الاعتراف بفروست زمنا طويلا · فهيهات لشعر فروست وهو يبدو لأول نظرة سهلا غير مترابط أن يروق لنقاد يهيمون بما فى الشعر الحديث من تركيب محكم ومن دقائق الأساطير والرموز ودلائل الفروق بين أجناس البشر ، فليس العهد بالشاعر الفحل أن تكون قصائده سهلة رائجة بين الناس ، ثم راق للنقاد لحسن الحظ أن يشعروا بأن الأوان قد آن لامتحان شعر فروست بنظرة فاحصة ، فاذا بمقامه يرتفع فى نظرهم ارتفاعا شاهقا واذا بأضواء الشهرة تنحسر عن ساندبرج حتى تكاد تغيب ·· ويظهر أحدث الكتب المتضمنة لمختارات من الأدب الأمريكى وقد خصص لفروست اربع عشرة صفحة ولم يخصص لساندبرج الا صفحة واحدة ــ أما كتاب « كبار أدباء أمريكا » الذى أصدره أخيرا الاستاذ بيرى ميللر من جامعة هارفارد فانه يفرد لفروست ثلاثين صفحة ثم لا ترد فيه كلمة واحدة عن ساندبرج ·

وقد كان للنقاد عمل كبير فى هدم الصورة التى تخيلها الناس لفروست ، اذ أسفر بفضلهم ووضح للقارىء غير المتمعن « فروست الآخر » ــ كما يقول الشاعر راندال جاريل ، اذ كشف النقاد ان مايتصف به شعر فروست من بساطة وارتجال انما هو مظهر لا مخبر ، وان سذاجته المتحررة من الفرائض انما هى حيلة يتعمدها للوصول الى غرضه · فمن وراء هذا الرجل من أوساط الناس يتحدث الى





العين الخضراء

للشاعر كامل أمين

أشكو إلى (عينكِ الخضراءِ)(١)أم (بَرَدَى)   أم أنهز اليوم من قبل الرحيل غدا

أُسطورتان كعهدى دائمًا بهما   لا يبرحان هَوى قلبى كما عهدا

مَدَّ الضبابُ على الوادى مَباخِره   كمن تبخره مِنْ عين من حسدا

لو كان يُحْمَلُ واد كنتُ أَحملُهُ   بما عليه ولمْ أتركْ بهِ أحدا

ولم أدعْ فيه لا نهرًا ولا جبلًا   وَعوَّض الله عنه الشام ما فقدا

أتيتُهُ ونُجُومُ الليل تحملنى   إلى كواكبَ لا أُحصِى لَهَا عَدَدا

مازال ينشر حولى الليلُ بُرْدَتَهُ   حتى احتوانى جناح الفجر فابتعدا

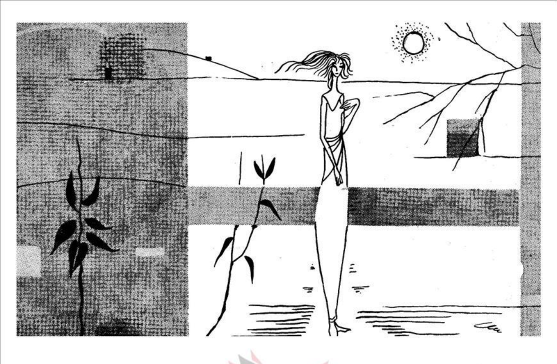
كأن كلَّ سماءٍ فوقها جبل   من الجبالِ على سفح السما صعدا

يا نائح الغوطة الفيحاء معذرةً   إذا ظننتك طفلًا ناح لا غَرِدا

أهجت وُرْقَ ضفاف النيل عَبْرَ دمِى   ماأقرب (النيل) فى جنبىَّ من (بردى)

والشمس مُطرقة بين الغَمام وحَوْ   لَيْها السماءُ ، غديرٌ أزرقٌ .. ركدا

(١) العين الخضراء اسم مكان فى الطريق الى دمشق تشرف فيه الجبال على المروج والجداول التى يشتهر بها



يمضى الغمام وفيه الشمسُ ترسمُ لى ... (مراكبَ الشمس) (١) فيها كاهنٌ سجدا

وجدول الدَّوْح يطوى فى جوانحه ... قلبًا تَوهَّجَ وسطَ الماءِ واتَّقدا

سبحان من جمَع الضِّدَّين فى نَهَر ... الماءُ نارٌ فما بال اللَّظَى بردا

مَلاعِبُ مِنْ بَنى غَسَّان ما بَرِحتْ ... كعهدها بسماح المجد ما وُئِدا

لهُمْ علَى كل نقْع من أَسِنَّتهم ... فجرٌ وفى كلِّ ليل للنجوم هُدَى

الصبح عند سواهم أن يجىءَ وأن ... يمضى وعِنْدَهُمُ لَا ينتهى أبدا

والنجم عند سواهمْ فى الظلام يُرَى ... وعندهمُ آدمىٌّ حيثما وجدا

فى الليل كوكبه . فى الفجر مطلعه ... لمْ يضطهدْ غيره يومًا ولا اضْطُهِدَا

خُذ المعتَّقَ مِنْ دنِّ الألَى عنبًا ... ودعْ سواهُ ولا تعبأْ بمن نقَدا

من لا يرى فى بريق الدرع روْعته ... ولا يرَى فى صخور القَلْعة الجلَدا

---

(١) مراكب الشمس ــ كانت لقدماء المصريين حيث كانوا يعتقدون ان الروح ستستقلها بعد فراق الجسد الى العالم العلوى وتمخر بها عبا بالنور الى اليوم الآخر

متى سيفهمُ أنَّ الشَّمْسَ أقدمُ شي ءٍ فى الوجودِ وأنَّ النور ما نَفَـــــدَا

يا من زهوتِ بأفراح الربيــع كمـا تزهوُ العروسَ ويزهو من بها سَعدا

رأيتُ فيكِ عروس النيل حَـنَّ لَهَا قلبُ الفراتِ وقد مدَّت إليـــه يدا

ما زلت أعرفُ آذارًا ويعـــرفنى كأمسِنَا يومُنـا إنْ لم نكُنْهُ غـدا

حال الربيع كحالى فى الحيـــاة إذا فصولهُ عبرتْ أوْ دهْرُهُ اجتهـدا

إن كان فَوْدِى عَرَاهُ الثلجُ فهو إذا مرَّ الشتاءُ كساهُ مثْلىَ البـــردا

يموتُ مثلى ويحيا فى قصائِـــدِهِ فكل من زار منا ميِّتـــــا وُلدا

إذا تَحَطَّمَ عودٌ بعـــد عازفـــه رأيت فيما بقى من لحنه الأبـدا

دنوت من جارة فى الطلح نائحـــةٍ عليه تذكر من وارت ومن بعـــدا

مدَّت عليه جَناحًا من صبابتهـــا كالأمّ تحضنُ من أولادها ولـدا

فيا له جبَـلاً هـدَّ الرياحَ ولـمْ تُبق الصبابةُ من أجــلادِهِ جَلَدا

طودٌ هَوتْ عن ذراه كل عاصفِـــةٍ وعندما ارتعدت ورقاوُه ارتـعـدا

فقلت يا جارتا والشعر دَوْحَتُنا ونحن أهل الشجا إن عاد أو خَمَدَا

أتقبلين غريبًا حَـلَّ واديكُـــمْ بعدَ الأحبةِ لمْ يعرفْ له بلـدا

أعيذ كَرْمَكِ من سُمَّار غوطتـــه أن يرجعـوا ويقـولوا . لم نَجِدْ أحَدَا

فسوَّتِ الغادةُ الشقراءُ هالتَهـــا موجًا يُجرْجِرُ موْجًا ينْثُـــرُ الزَّبَدا

كأنهـــا وهى ترنـــو لى بمقلتهـــا ال دَّعجاءِ راميـــةٌ لاتخطئُ الكبِـدَا

سمعت فيهـــا دوىَّ السَّهم رَنَّ رنينًا واستقرَّ فدوَّى فى السماع صدى

وحَدَّثنى ونفسى شِبْـهُ غائبـــةٍ وشبه حاضرةٍ ـ أهــلًا بمن وفـدا

إنَّ الغياض التى اخترتَ المقام بها رأتْ هُنَا (المتنبِّى) عنــدما وُلـدَا

تجاورُ الأجمَ القيعـــانُ آمنَـــةً فى سِرْبها وتصيدُ الظبيةُ الأســــدا

عليك يازائر الوادى جريرَتُـــــهُ مازارنا ونجـــا مِنَّـــا امروٌ أبدا





بقلم : **الدكتور محمد محمود السلاموني**

للابجرامة (١) أحد أضرب الشعر المختلفة . قديمها وحديثها ، قصة طويلة منذ أن نشأت فى موطنها العريق ، اليونان القديمة ، وسأحاول فيما يلى تناول نشأتها ومراحل تطورها فى عصورها المختلفة .

والابجرامة اليونانية القديمة بمعناها الحرفى هى « النقش » ، فقد اعتاد اليونانيون منذ أقدم عصورهم التاريخية أن ينقشوا عبارات على الأحجار والمعادن وأشباهها ، وكانت هذه تنقش عادة على القبور والنذور التى كان الناذرون يقدمونها قربانا لأربابهم كالتماثيل والأعمدة وكل ما يقبل النقش عليه منها وكذلك على النصب التى كانت تقام لتخليد أعمال البطولة وعلى تماثيل الشخصيات البارزة والفائزين فى المباريات الرياضية بخاصة ، كما كانت تنقش أحيانا على الصوى التى كانت تقام لارشاد المارة فى الطرق العامة .

وأما نقوش القبور والقرابين المنذورة للأرباب فقد كانت أقدم هذه النقوش وذلك لنزعة اليونانيين الدينية ، ولذا فان الابجرامة بوصفها نقشا كانت فى أول عهدها مرتبطة أشد الارتباط بالقبور ومعابد الأرباب .

ولما كان للابجرامة القديمة وظيفة محددة وهى اعطاء بيان واضح عن المتوفى والنذر ، فقد كانت موجزة العبارة ايجازا غير مخل ، أما هذا الايجاز فقد كان ضرورة حتمية وذلك لصعوبة النقش على الأحجار والمعادن وما اليها .

ولم يكن لابجرامة القبور (أى شواهد القبور) طريقة موحدة فى صياغتها وذلك لسعة رقعة المناطق التى تضمنت شواهد القبور وبعد بعضها عن البعض الآخر ، فالابجرامات التى جمعت ابتداء من القرن السابق ق.م من أماكن متعددة فى شبه جزيرة اليونان والمناطق الأخرى فى الشرق والغرب امتازت بتنوع كبير ، ويدل هذا على أن الابجرامة فى صياغتها انما طبعت بطابع محلى صرف : فقد يكتفى بذكر اسم المتوفى واسم أبيه فقط ، وقد يوصف المتوفى بصفة جميلة ، وقد يحوى شاهد القبر عبارة

---

(١) ليس للكلمة اليونانية Epigramma مقابل بين أضرب الشعر العربى ، ولما كانت المقطوعة الشائعة الاستعمال لاتصلح ترجمة لهذا الضرب من الشعر اليونانى الذى يتسم بخصائص لا تتوافر فى المقطوعة العربية التى تشير فقط الى قصيدة قصيرة ، فقد آثرت أن أدخلها فى اللغة العربية ، كما أدخلها الغربيون فى لغاتهم مع تعريبها الى «ابجرامة» وجعلت نهايتها تاء واعتمدت فى ذلك على أصل الكلمة اليونانية الذى ينتهى بالتاء Epigrammat حتى يستطاع تثنيتها وجمعها فى العربية فيقال : ابجرامتان وابجرامات .





حزينة ، وقد يشار فيه الى سبب الوفاة ، وقد يحمل أمنية يتمناها المتوفى او القبر لعابر السبيل الذى يمر بالقبر ·

أما ابجرامة النذور فانها تحوى فى الغالب اسم الناذر واسم الرب وقد تحوى ايضا فعلا بمعنى النذر ، ولكنها كانت متباينة العبارة ، فقد يبغى بها الناذر مجرد التقرب من الرب ، وقد يرجو بها تحقيق أمنية ، أما مناسبات النذور فعديدة ، منها الابلال من المرض ، والنجاة من الغرق ، والزواج ، والوضع، الى غير ذلك ، والعامة فى مصر وفى سائر البلاد الأخرى لا يزالون يقدمون النذور فى مناسبات مشابهة للأولياء الصالحين والقديسين كما كان يفعل اليونانيون مع اربابهم ·

وغنى عن البيان أن الابجرامة القديمة كانت تتضمن عبارات قصيرة سهلة مكتوبة بالنثر البدائى ، وبعد أجيال قليلة ، أى حوالى القرن السابع ق·م بدأت أشعار الملاحم تظهر فى النقوش فحلت عباراتها محل العبارات النثرية البدائية وصار الشعر القالب الذى تصب فيه الابجرامة ، وحتى بعد ابتكار النثر الأدبى حوالى القرن السادس ق·م ظل الشعر الوسيلة السائدة ، وذلك لأن الذاكرة تستطيع فى يسر أن تعى النقش المكتوب شعرا عن ذلك المكتوب نثرا ، وهكذا كانت ابجرامة القبور وابجرامة النذور منظومة أكثر منها منثورة ·

واما البحر الذى أصطفاه شعراء الابجرامة فهو فى الغالب البحر الاليجى المثنوى (١)ولقد ظل بحر الابجرامة المفضل طوال ازدهار هذا الضرب من الشعر فى عصور الأدب القديمة ، فهذا البحر بين بحور الشعر اليونانى اكثر ملاءمة من غيره للاعراب عما يعن للشاعر تسجيله خصوصا بعد أن تطورت الابجرامة وعرفت أغراضا جديدة متعددة كما سنرى ·

ولما كان للابجرامة فى أول عهدها غرض عملى لا يمت الى الأدب بأية صلة ، ولما كان كاتبوها الأوائل غير ملهمين ، فقد كان من الضرورى أن يتطلعوا الى الآثار الأدبية ويتخذوا منها معينا ينهلون منه عند الحاجة ، وهكذا استلهمت الابجرامة أضرب الشعر المعروفة فأصابت من جلال الملاحم ما أصابت

---

(١) قوام هذا البحر بيتان يكونان وحدة مطلقة ، يحتوى أولهما على ستة أقدام داكتيلية « من داكتيلوس ٧٧ ـ » أو اسبوندية « من اسبونديوس ـ ـ » ويسمى هذا البيت بالسداسى الاقدام · ويتكون البيت الثانى من مصرعين ، يحتوى أولهما على قدمين ونصف من الاقدام الداكتيلية أوالاسبوندية، وأما ثانيهما فيتكون من داكتيلين ونصف ، ويسمى هذا البيت بالخماسى الاقدام ·

وأخذت عن الاليجية (١) والشعر الغنائى العواطف الرقيقة والمواعظ السديدة ، اما تأثرها بهذه الأضرب من الشعر فتشهد به الألفاظ والعبارات التى أخذت من شعر الملاحم والاليجيـة فى القـرون السابع والسادس والخامس ، والمأساة فى القرنين الخامس والرابع ق.م . وقد ساعدت هذه الاسـتعارات الأدبية على تطـوير الابجرامة من ناحيتى اللغـة والأسلوب وخاصة بعد أن تبناها الشعراء الموهوبون فبدت يافعة فتية ابان القرن السادس ق.م . وجاد القرنان السادس والخامس ، وهما ربيع حياتهـا ، بأروع ابجرامات القبور ، ففى السنين القليلة التى شهدت الحرب الفارسية فى القرن الخامس ، قفزت الابجرامة كاثر أدبى الى الصف الأول حين شـاءت القومية اليونانية أن تضفى عليها جلالا ورفعة فغدت سجل فخار للشهداء الذين ذادوا عن حياض الوطن ودافعوا عن الحـرية اليونانية ، وان ابجـرامتين للشاعر سيمونيديس Simonides ، الكيـوى (٢) الموهوب وأشعر شعراء شواهد القبـور بخاصة لتلقيـان ضوءا ساطعـا على ما أصـابته الابجرامة المنقوشة من تقدم ملحوظ . لقد جادت قريحة هذا الشاعر الفذ بهاتين الابجرامتين تخليدا لذكرى الأبطال الذين استشهدوا فى معركة الشرف ضد الفرس المعتدين ، أولهما النصب الذى أقيم فى ترموبيلاى (١) للاسبرطيين الذين سقطوا فى حومة الوغى ، وقد جاء على لسان هؤلاء الأبطـال الذين رحبوا بالموت فى سبيل وطنهم الأكبر هذه العبارة الجميلة التى تمتاز بالايجاز والذاتية وبسهولة منقطعة النظير :

« أيها الغريب ، خبر الاسبرطيين اننا نرقد هنا امتثـالا لامرهم »

أما الثانية التى يحتمل أن تكون قد نقشت على نصب أقيم أيضا للأسبرطيين الذين استشهدوا فى موقعة بلاتا (٢) عام ٤٧٩ ق .م فقـد جانبت السهولة التى امتازت بها الأولى اذ اتسمت بالصبغة البلاغية :

« هؤلاء الرجال الذين توجوا هام وطنهم بمجـد سرمدى ، اتشحوا رداء الموت الحالك السواد، وبالرغم من انهم استشهدوا فهم احياء يرزقون ، ذلك أن بسالتهم كتبت لهم المجد ورفعتهم من عالم الفناء الى اعلى عليين »

وهكذا فان هاتين الابجرامتين لتقيمان الدليل على أن الابجرامة قد بلغت مبلغ الشعر الهاما وأسلوبا .

ومنذ أن تعهد الشعراء الابجرامة ، دخلت فى طور جديد واخذت تعرج سلم التطور فى اطراد ، وهذا التطور هو فى الحقيقة مظهـر للقريحة اليونانية التى لاتعرف الجمـود ، ولا عجب اذن اذا اصبح لهذه النقوش ـ حبيسة القبور والمعابد ـ شأن آخر اذ أخذت تعبر عن أغراض جديدة الى جانب غرضها الأول كمجرد نقش على شاهد قبر أو على قربان ، ذلك أن الشعراء قد اتخـذوا منها أداة يعبرون بها عما يختلج فى صدورهم من أحاسيس ومشاعر ويضمنونها ما قد يعن لهم من خواطر وآراء متباينة متعددة ، وكانوا حريصين كل الحرص على أن تحتفظ نفحاتهم بالخصائص التى اتسمت بهـا النقوش من ايجاز ، بحيث لا تزيد أبياتها عن ثمانية فى الغالب .

ولكن كيف تطورت ابجرامة القبور والنذور الى نفحة أدبية ؟ وبعبارة أخرى كيف تناول الشعراء أغراضهم الجديدة فى اطار الإبجرامة ؟ ومتى ظهرت بواكير هذا التطور بعامة ؟ وما هى الأغراض التى عرفتها الابجـرامة الهلينية ؟ ان الاجابة على هذه

(١) تطلق Elegeia على أحد أضرب الشعر اليونانى القديمة المصبوبة فى القالب الاليجى المثنوى ، ومن أغراضها التى تناولها الم شعرائها ابتداء من القرن السابع ق.م ووصلتنا كاملة أو فى شذرات ، التغنى بالحب الذاتى والموضوعى والتأمل فى الحياة والحسرة على الشباب وملذاته الخاطفة والحض على الشجاعة واسداء الموعظة الحسنة ثم المرثية . ولما كان هذا الضرب من أضرب الشعر متعدد الاغراض ، فأرى أن نلتزم باستخدام الكلمة اليونانية وندخلها فى لغتنا العربية كما أدخلها الغربيون فى لغاتهم فنقول « اليجية » منتهية بتاء التأنيث اعتمادا على أن هذه الكلمة مؤنثة فى اللغة اليونانية .

أما الاتجاه الحالى فى ترجمة الاليجية القديمة المتعـددة الاغراض ، كما رأينا ، بالمرثية ، أى اطلاق احد اغراضها عليها فيجافى طبيعتها التى رسمها لها شعراؤها الاوائل وهو فى الوقت نفسه لا يستقيم مع طبيعة الاشياء ، اذ كيف يطلق على قصيدة حب تتسم بالمرح « مرثية حب » ؟ وكيف نطلق على قصيدة فى الحض على الشجاعة « مرثية حض على الشجاعة » ؟ ولم لا يقال « اليجية حب » ؟ و «اليجية حض على الشجاعة» ؟ لا شك أن التسمية الاخيرة أصدق . وقصارى القول فان من يترجم الاليجية القديمة بالمرثية متأثرا بمعناها الحـديث فى الادبين الانجليزى والفرنسى انما يخلط بين القديم والحديث.

(٢) من جزيرة Ceos كيوس ، فى شرق بلاد اليونان .

(١) موقعة Thermopylae المضيق المشهور شرقى بلاد اليونان عام ٤٨٠ ق.م

(٢) Plataeae احدى مدن بويوتيا Boeotia شمال بلاد اليونان .

الأسئلة اجابة قاطعة ليست باليسيرة ، ذلك لان الابجرامات الهلينية التى وصلتنا قليلة ، ويحيط بهذا القليل الشك فى نسبته الى شعراء العصر الهلينى ومع ذلك فان تتبع مظاهر هذا التطور يؤتى ثمارا لا بأس بها اذا سلكنا طريق المحاولة الصادقة فى الدرس والاستنتاج المؤيد بالبرهان .

أما كيف تطورت الابجرامة كنفحة أدبية ، فان هذا كان نتيجة لتأثرهـا ببعض اضرب معينـة من الشعـر كانت معروفة فى الـوقت الذى كانت الابجرامة فيه لاتزال قاصرة على الغرض الأصلى ــ شواهد القبور ونقوش النذور ، ومن هذه الأضرب، الشعر الاليجى والغنائى ، لقدكان هذان الغرضـان يلعبان دورا هاما فى « **ندوة الشراب** »Symposium التى عرفت حوالى القرن السابع أو منتصف القرن السادس ق٠م ، ففى تلك الندوة كان يحلو للسمار، وهم يحتسون النبيذ ، أن يتسـامروا ويمزحـوا ويمرحوا ويتباروا فى انشاد قصائد البهجة وغنائية تتسم بالجد حينا وبالهزل حينا آخر ، ولما كان الشعراء الاليجيون والغنائيون ينظمـون فى نفس الوقت ابجرامات القبور والنذور الحقيقية ، فكان طبعيا أن يحاولوا ادخال الابجرامة فى عداد هذه الأناشيد ، ولكن بأسلوب جديد . وهكذا نستطيع أن نقول ان الابجرامة فى تطورها انما تدين لندوة الشراب ، وأناشيدها وانها حين أخذت تعرج سلم التطور كانت فى أول أمرها شديدة الصلة بالنقش الحقيقى وبعبارة أخرى مستلهمة منه ، ولعل المثل الآتى يسجل لنا أولى مراحل هذا التطور :

« ها أنذا ارقد ، تيموكريون الرودى (١) ، بعد ان شربت كثيرا وأكلت كثيرا وهاجمت الناس بفاحش قولى كثيرا » .

ان هذه الابجرامة ــ شاهد القبر ــ ذات طابع تهكمى ولا يمكن أن تكون بحال من الأحوال نقشا حقيقيا كتبها المتوفى أو أسرته شاهدا على قبره . وعلى أى حال فقد نهض الدليل على أنها احدى نفحـات سيمونيديس الذى أشرنا اليه ، وعلى أن العلاقة بين هذا الشاعر وتيموكريون كانت من النـوع الذى يدعو سيمونيدس الى التهكم به (٢) ، وهـكذا يستطاع تحديد الزمن الذى تطورت فيه الابجرامة الشديدة الصلة بالنقوش فى القرن الخامس أو أواخر القرن السادس ق. م.

وثمة مظهر آخر للتطـور المستلهم من شواهد القبور هو **ابجرامة المناسبات ، وهى التى** يتحدث فيها الشاعر فى موضـوع تدعو اليه المناسبـة كالابجرامة التالية التى كتبها **سيمونيديس** فى وفاة كلبة لأحد أمراء تيساليا الذى نزل ضيفا عليه عام ٥١٤ ق.م :

« أى لوكاس (١) القناصة ، انى لاعتقد اعتقـادا راسخا ، أن عظامك البيضاء بعد وفاتك فى هذا القبر ، لترعب الضوارى، ان بيليون الشاهق وجبل اوسا الذى يرى من بعيـد وقمم كيثايرون (٢) ، مطعمات الاغنام ، لتعرف شجاعتك كل المعرفة ».

لقد أراد الشاعر ، فى رأيى ، التغنى بصفات هذه الكلبة مجاملا فى ذلك صاحبها ، اما اسلوبها فـلا يوحى بأنه شاهد قبر بالرغم من ذكر « القبـر » وليست فى الوقت نفسه مرثية ، فهى خلو مما يشير الى اللوعة أو نحو اللوعة . لقد أقبل شعراء القرن الرابع ق.م على هذا النوع من الابجرامات أمثـال الشاعرة الرقيقة **أنيتى الاركادية** (٣) التى اشتهرت بابجراماتها عن الحيوانات ، وكانت صاحبة مدرسة فى هذا الميدان فى عصور الابجرامية المتعاقبة ، وفى الابجرامة التالية تسجل هذه الشاعرة حادثة وقعت لديكها وقد انقض عليه ثعلب فحرمت من ايقـاظه اياها :

« سوف لا توقظنى بعد اليوم من فراشى فى الصباح الباكر وانت تخفق بجناحيك فى سرعة ، فقد انقض عليك اللص خفية وانت نائم وفتك بك واعمل مخلبه بسرعة فى حلقومك »

وفى القرن الرابع ق.م بدأت ابجرامة شواهد القبور تصطبغ بصبغة المراثى متـأثرة فى ذلـك باليجية المرثية ، احدى اغراض الاليجية المتطورة ، وبهذا تعدت وظيفتهـا كنقش الى مرتبة بحتة ، والابجرامة التالية لشاعرة **تيلوس (٤) ، ايرينـا** Erinna ، التى كتبتها فى صديقتها باوكيس ، العروس التى وافتها المنية وهى بعد فى مقتبل العمر، اثر من آثار هذا التطور :

(١) أى من جزيرة رودس ،

(٢) لقد اشار الى هذه الجفوة بين الشـاعرين معجـم سويداس وبلوتارخ « حياة ثيموستوكليس » ٢١

(١) لوكاس أو ليكاس ، اسم الكلبة .
(٢) بيليون اوسا جبلان فى ثيساليا
جبل فى بويوتيا . شمال بلاد اليونان وكيثايرون
(٣) أنوتى أو أنيتى أركاديا وسط بلاد اليونان
(٤) هى جزيرة القريبة من جزيرة رودس

« أنا مثوى باوكيس العروس ، وأنت أيها المسار بهذا الشاهد ، مثير الدمع الهتون ، قل لهاريس (١) تحت الأرض « أنت حقود يا هاريس » وستنبئك الحروف الجميلة أمام عينيك يحظ باوكيس العاثر ، وكيف أن حماها أشعل المحرقة بتلك المشاعل التى كانت مضاءة عندما كان المدعوون ينشدون نشيد العرس ، وانت ، يا رب الزواج (٢) ، ها أنت قد أحلت نشيد العرس المطرب الى لحن نواح أسيف »

وما أن بدأت الابجرامة فى التطور حتى أخذت تتناول شيئا فشيئا أغراضا بعيدة عن نقوش القبور والنذور ، وهى الأغراض التى كانت تعرب عنها الاليجية والشعر الغنائى ، واما هذه الأغراض الجديدة فلا نستطيع ان نتتبعها فى العصر الهلينى تتبعا كاملا للأسباب التى ذكرتها ، ومع ذلك فان بعض الأمثلة الموثوق بصحتها قد تدنينا من مراحل التطور الى حد كبير .

وأول ثمار هذا التطور (ابجرامة الحب) التى أقبل عليها شعراء الابجرامة فيما بعد اقبالا منقطع النظير ، وهذا الغرض الجديد ليس غريبا على الابجرامة ، فهو نتيجة طبيعية لدخول الابجرامة فى عداد أناشيد « ندوة الشراب » وتأثرها المباشر بالأنشودات الاليجية والغنائية ، والمثل التالى نفحة غزل كتبها أفلاطون الفيلسوف (٣) فى صديقه أجاثون :

« عندما كنت أقبل أجاثون ، أمسكت بتلابيب روحى على شفتى ، مسكينة روحى ، فقد فرت بغية اللحاق به »

فاذا كانت **هذه الابجرامة لأفلاطون** ، وهذا ما لا شك فيه ، فتكون ابجرامة الحب قد تفتحت أكمامها فى القرن الخامس ق٠م ، حتى اذا كان القرن الرابع ق٠م أينعت وازدهرت ، اذ أقبل عليها بعض الشعراء وعلى رأسهم **اسكليبياديس** Asclepiades من جزيرة ساموس ، ذلك الشاعر المطبوع الذى أضفى عليها من نزق الشباب ما جعلها سجلا حافلا بكل مظاهر الاستهتار فهو يبدو فى ابجراماته عابثا ماجنا لا هم له الا الاستمراح بالليل والعربدة واحتساء نبت العنب ، ولعل الابجرامة التالية تلقى بعض الضوء على طبيعة ابجراماته فالشاعر فيها يشهد « ربة الليل) على غانية خداعة دعته الى بيتها فلما جاءها أوصدت دونه الباب ولم تحفل بمقدمه :

« أى ربة الليل (١) ، انى لا ادعو للشهادة سواك ، انظرى كيف تسىء ببثباس ، ابنة نيكو ، المغرمة بالخديعة ، معاملتى ، لقد ذهبت اليها تلبية لدعوتها ولم أفرض نفسى عليها ، ألا ليتها تقف يوما ببابى وتشكو اليك من أنها عوملت منى نفس المعاملة »

وفى القرن الرابع ق٠م بدات صورةالطبيعة تنعكس على مرآة الابجرامة فبدت بواكيرالابجرامية الواصفة للطبيعة وقد لاقت اقبالا من شعراء العصور المتعاقبة وكان لها مدرسة خاصة فى العصر الهلينى – فى القرون الثلاثة ق٠م – اتحفتنا بأروع النفحات الرقيقة فى وصف الطبيعة : أشجارها الباسقة الوارفة الظلال ومروجها الخضر التى تتيه بأزهارها اليانعة وينابيعها الفياضة بالماء الزلال وأنغامها التى تتهادى وهى ترعى الكلأ على سفوح الجبال وفى الوديان وفى الابجرامة التالية ترشد الشاعرة أنيتى ، زعيمة ابجرامة الطبيعة ، مسافرا لمكان يلمتس فيه الراحة من عناء السفر :

« أيها الغريب ، أرح رجليك المتعبتين تحت ظلال شجرة الفرغار ، فما أحلى حفيف أوراق الشجر الخضراء عندمايداعبها النسيم العليل ، واشرب الماء الصراح البارد من الينبوع ، فهذا، وأيم الحق ، مكان الاستجمام المحبب الى نفوس الجوالة وقت القيظ »

هذه لمحة سريعة عن الابجرامة الهلينية ، تناولت فيها نشأتها وتتبعت متحريا الدقة مراحل تطورها الأولى من شاهد قبر أو نقش على نذر الى أغراض لا تمت بصلة الى غرضها الأول حيث غدت ضربا من أضرب الشعر اليونانى ، وهى بعد الأخت الصغرى لهذه الأضرب التى تضافرت على النهوض بها فتعددت أغراضها وتناولت ، كما رأينا ، التهكم وسجلت الخواطر وأحيت المناسبات وتغنت بالحب وكانت زفرة دمع على راحل وأنشودة بهيجة فى الطبيعة ، ومع هذا فلا تزال فى طور الحداثة ولا يزال أمامها رحلة طويلة تقطعها فى العصور المتعاقبة قديمة وحديثة بين شعوب متباينة حيث تزداد أغراضها وتتنوع اساليبها كما سنشاهد ذلك فى أولى عصورها الزاهرة ، العصر الهلينستى ، حقبة شبابها المكتمل .

---

(١) هاديس ، هو الاله اليونانى للعالم السفلى حيث أرواح الموتى .

(٢) هو مينايوس أو هيمينيايوس

(٣) لقد شك بعض الاعلام فى نسبة هذه الابجرامة الى أفلاطون والسبب فى هذا فى رأيى أنها غير جديرة بهذا الفيلسوف الجليل ولا أرى غضاضة فى نسبتها اليه . ومن لديه أية فكرة عن محاوراته المسماة Symposium وأسلوبها الاباحى لا يتردد فى نسبتها اليه ، ومع ذلك فهناك من القرائن ما يؤكد أنها احدى نفحات هذا الفيلسوف فقد قرض الشعر فى شبابه ، وأما أجاثون فقد كان أحد أصدقاء سقراط الحميمين

(١) Ny نوكس أو نيكس ، ربة الليل ، وهى احدى الربات فى أسطورة اليونانية .

النظرة الفلسفية للعلم ووحدة المعرفة

بقلم : الدكتور محمد فتحي الشنيطي

ليس من شك فى أننا نعاصر نهضة علمية مرموقة فى الجمهورية العربية المتحدة ، لم يكن فى الوسع أن تحقق ما حققته من نتائج طيبة فى شتى مجالات البحث العلمى ، لولا الروح الثورى الحافز لتحقيق انطلاقة حضارية فى أقصر فترة ممكنة ، ولذلك يعز علينا أن نلمس فى بعض ما يدور من مناقشات وما يجرى من تعليقات ، شيئا من التخلف فى فهم رسالة العلم فهما فلسفيا . وهذا الفهم ضرورى لتعميق معنى البحث العلمى ذاته ، والانطلاق به من محيط التخصص الضيق فى دائرة معينة من علم بالذات الى مواطن الالتقاء مع سائر العلوم ، مما يعود حتما بأعظم فائدة على مجال التخصص عينه .

وليس فى الوسع أن تسير نهضتنا العلمية قدما نحو أهدافها الا فى كنف وعى حضارى ناضج . ويتمثل هذا الوعى فى « الوصال » بين الباحثين فى المجال الانسانى ، وبين المتخصصين فى العلوم المادية والرياضية . وذلك بأن يشغف هؤلاء بالنظر فى بعض المشكلات الانسانية ، شغف أولئك بالتأمل فى بعض المشكلات العلمية مادية ورياضية . وحين يتحقق هذا الوصال على النحو المرضى سيشرق فيما يجرى من مناقشات بين الجانبين فهم سليم « لوحدة المعرفة » وادراك صحيح لرسالة الحضارة .

وفى يقيننا أن النظرة الفلسفية قمينة أن تحقق هذا « الوصال » الذى هو عنوان الوعى الناضج فى أمة من الأمم . وفى هذا المقال عرض لبعض جوانب هذه النظرة الفلسفية فى العلم عامة : رياضيا وماديا وانسانيا على حد سواء .

الفلسفة النقدية :

يمكن أن يقال انه حيثما كانت المشكلات الفلسفية مماثلة للمشكلات العلمية ، التقى المنهج الفلسفى بالمنهج العلمى : فكلاهما ثمتئذ يستعين بالاستقراء استعانته بالقياس . بالاستقراء يصل الى نتائج عامة من خبرات وتجارب جزئية مختلفة . وبالقياس يكتشف الافكار ويسوق الاستدلالات اللازمة للتحقق من صحة النتائج . وليس فى الوسع اختبار الفروض الا بهذه الطريقة .

وتتبسط دائرة التأمل الفلسفى الى نطاق أوسع . فبينما لا يستطيع الانسان أن يقبل على الدراسة العلمية الا اذا تهيأ لها بأدوات البحث اللازمة ، يمكنه أن يتفلسف على النحو الذى يروقه . ففى مجال الفلسفة لكل انسان الحق فى المناقشة والتأمل بقدر ما يتاح له من معرفة وما يهيأ له من خبرة . فنحن جميعا ننتمى للطبيعة البشرية ، ولكل منا تجارب مارسها وصعوبات صادفها . من هذه الزاوية ، وفى اطار هذه الخبرة المتجمعة ، يقبل الانسان على التفكير وينصرف الى التأمل .

والمعرفة الانسانية لا حد لها : فهنالك سعى حثيث للبحث عن المجهول ، وتطلع دائم لصبغ الحياة الانسانية بصبغة جديدة . فهنالك على ذلك حركة تجديد متصلة فى الفكر الانسانى . والحقيقة فى الفلسفة غاية بعيدة تسعى الأجيال وراءها . والحقيقة التى بذل الحكماء الأوائل جهدهم من أجل الاحاطة بها ، هى نفسها الحقيقة التى ما برح الفلاسفة المعاصرون يسعون اليها : فالمذاهب تتعدد ، والمشكلات هى هى لأنها مشكلات نابعة أصلا من الشغف الانسانى .

فالتأمل الفلسفى بحث عن كنه الحياة ، وسعى دائم من اجل تشكيل القيم التى تجعل للحياة معنى . وعلى ذلك فاذا كانت صفة العلم الأولى أن قوانينه موضع اتفاق فان صفة الفلسفة الأولى أن مذاهبها موضع اختلاف . واذ ينصب هذا التأمل على العلم يتخطى مجالاته ويضعه فى ميزان أحكامه ، فيخضعه بذلك للتحليل النقدى ولا ريب فى أن التأمل فى العلوم من المهام الأولى للتفلسف .

ولقد كانت الفلسفة فى القديم تضم المعارف كلها ، وكان التأمل منصبا على العمليات العقلية التى

تستخدمها الفلسفة فى دراسة هـذا الموضوع او ذاك ، فاستنبطت الشروط اللازمة للفكر الصحيح ، وبذلك وضعت قواعد المنطق . ولكن كيف يتهيأ لنا ان نشكل قواعد ونضع مناهج تهدينا الى الحق ؟ ينبغى لنا اولا ان نعرف ما هى الحقيقة ، فما لم نعرفها فكيف يمكن أن ندل على الطريق اليها ؟ نحن فى العلم نخضع دائما لحقيقة تؤكدها دلائل ثابتة مستمدة من الاستدلالات . فنحن نسلم بأن : ا = ب ، ب = جـ ، فلا مفر من التسليم بأن ا = جـ . فههنا ضرورة مبدئية تفرض سلطانها على التفكير ، وبفضل هذه الضرورات أو المبادىء يمارس عقلنا التفكير . ويكشف المنطق مثل هذه المبادىء ، فالمنطق لا يفرض قوانين على العقل ، وانما يتقبل العقل على ما هو عليه . ولذلك نرى « ديكارت » ينكر قيمة المنطق من حيث ان القواعد التى يلوح انه يضعها ، قائمة بالفعل فى العقل ، مشاع بين الناس .

ولكن اذا كان العقـل السـليم « أعدل الأشياء قسمة بين الناس » ـ كما يقول « ديكارت » ـ فليس ما يمنع من ان يقع الانسان فى الخطأ فى معظم الأحيان . وهنا نلاحظ أن للمناطق عملا اساسيا يتمثـل فى الاشراف علـى اتباع القواعد الصحيحة للتفكير السليم . فالمنطق يشرف بذلك على دقة مراعاة الباحث فى بحثه لهذه القواعد ، من حيث ان الباحث نفسه باعتباره انسانا ، عرضة للخطأ . فثمة عوامل بعيدة عن الفهم العقلى الخالص يمكن ان يكون لها تأثير على حكمه . ولئن كان من واجب العالم ان يأخذ على الدوام حذره من الخطأ ، وألا يكف عن نقد الخطوات التى يخطوها ، وضبط التأكيدات التى ينتهى اليها ، والتساؤل عما اذا كان يبرهن برهنة سليمة ، فان هذا المجهود النقدى هو ـ على نحو ما ـ مجهود منطو فى صميم بحثـه ، وليس مجموعة من القواعد والتعـاليم مستقلة عن صميم البحث .

والملاحظ انه ما كادت العلوم تستقل عن الفلسفة حتى غدا المنطق الصورى معدوم الفائدة فى مجالاتها نعم لقد زعم المناطقة فترة طويلة ، ان فى وسعهم أن يضـعوا قواعـد التفكير السليم ، ولكن هذه القواعد لا تفيد العلم فى شىء . فقد بدأ العـلم باستهلال القرن السادس عشر يحقق تقدما فذا غير مبال بتعاليم المنطق . بل استند الى مناهج تشكلت من واقع التجربة عينها ، ومن مواجهة الصعوبات التى تمثل تباعا أثناء عمليات البحث . وتهـافت المنطق الصـورى امام سـهام النقد العنيف التى صـوبها اليـه فى الصـميم كل من « بيكـون » و « ديكارت » . ومع ذلك فلا مشاحة فى أننا لا نسـتطيع ان نتخلى تمـاما عن النظر فى الفكـر السليم ، ودراسة خطواته الأساسية . فهنالك دائما علم هو بمثابة علم وضعى لقوانين الفكر ، فان مايعبر بحق عن الفكر هو صحته وسلامته . ولقد حقق المنطق فى ايامنـا تقدما بعيـد المدى ، فلم يعد محصورا فى نطاق التصور الأرسطى ، الذى يبغى رد جميع العلاقات الى علاقات ضمنية ، بل غدا هنالك المنطق الرياضى ، وهو منطق رمزى أدق من كل منطق يعتمد على اللغة فى التعبير ، وأعم مجالا من المنطق الحملى .

وقد غدا المنطق بذلك علما بين العلوم . واضحى العلم سيدا فى ميدانه ، وصار من اختصاصه تحديد طبيعة المناهج التى يستخدمها . وفلسفة العـلوم هى دراسة مناهج العـلوم ، فهى لا تضع القواعـد للعلم ، ولا تحاول أن تعين ما ينبغى أن تكون عليه مناهج العلوم ، بل تدرس ما تكون عليه هذه المناهج بالفعل ، فتحلل هذه المناهج وتحدد نقط البداية التى استندت اليها ، والنتائج التى توصلت اليها . ولا شك ان مناهج العلوم ، على تعددها وتنوعها ، تسدى خدمة عظيمة للدراسة النقدية للمعرفة ، اذ تعين على البحث فى قيمة العلم وعلاقته بالواقع .

المعرفة العامة والمعرفة العلمية :

ويذكر لنا « لالاند » أننا نطلق اصطلاح « العلم » على مجموعة من المعارف والأبحاث التى وصلت الى درجة كافية من الوحدة ، والضبط والشمول ، بحيث تفضى الى نتائج متناسقة . فلا تتدخل فى ذلك أذواق الدارسين ومصالحهم . انما ثمة موضوعية خالصة تؤيدها مناهج محددة للتحقق من صحتها . وعلى هـذا الاعتبار تكـون الرياضـيات والطبيعة والكيمياء علوما . وطبقا لهذا تم انفصال العلوم عن الفلسفة تباعا وتدريجيا . فقد انفصلت علوم الفلك والرياضيات منذ القدم ، وفى القرنين السادس عشر والسابع عشر انفصلت الطبيعة ، وانفصلت الكيمياء فى القرن الثامن عشر ، ثم الفسيولوجيا فى القرن التاسع عشر ، وعلما النفس والاجتماع فى القرن العشرين .

والملاحظ أن الغرائز لا تحقق غاياتها الا لأن كل غريزة تبدو وكأنما تكمن فيها معرفة ضمنية بقوانين

العالم . والنشاط الانساني ليس ممكنا الا بفضل المعرفة العامة . والعلم يعمل على تقدم هذه المعرفة العامة *فيضاعف القدر على العمل والانتاج* ، ويتيح ابتكار الآلات وشفاء الأمراض . وبين العلم والفنية (التكنيك) ارتباط وثيق · فالفنية تعتمد على العلم ولا تعدو ان تكون تطبيقا له . بل ان العلم نشأ أول ما نشأ من النشاط التكنيكي ، وانبثقت أصوله من القواعد العملية . وليس من شك في أن الصعوبات التي تواجه في التطبيقات هي فرص لتحقيق التقدم العلمي . وقد قيل بحق ان معظم مكتشفات « باستير » الهامة يرجع الفضل فيها الى المشكلات التكنيكية التي واجهته .

وقد اشتد الارتباط واتضحت قسماته في أيامنا هذه بين العلوم وتطبيقاتها . واذا كان فريق من العلماء يعلن ان غاية العلم ينبغي دائما أن تكون المعرفة لذاتها ، فان فريقا آخر لا يني عن تركيز الانتباه وحصر العناية في تطبيقات العلم . بيد أن الملاحظ دائما ان مكتشفات العلم من حيث هو معرفة لذاتها تستخدم على نطاق واسع في التطبيق ومخترعات التطبيق زاخرة بالتعاليم النظرية . فالغاية النظرية والغاية العملية للعلم غايتان متلازمتان متكاملتان . ويبدو أن العلم هو امتداد للمعرفة العامة التي يروم الانسان بها أن يملك العالم في قبضته ليفرض سلطانه عليه .

ولذلك لا يجمل بنا أن نواجه المعرفة العامة بالمعرفة العلمية ، بحيث نقول — كما قال القدامى — ان المعرفة العامة تنصب على المحسوس وهدفها العمل ، بينما المعرفة العلمية تبعد عن كل اهتمام عملي تطبيقي ، وتبغي ادراك الحقيقة على مستوى الأفكار الخالصة . ففي العلم الحديث يتكامل النظر والعمل في عروة وثقى . ومن ثم فليس بين المعرفة العامة والمعرفة العلمية اختلاف في الطبيعة ، ففي احداهما كما في الأخرى ، يبدأ الانسان من الاحساسات ، ويكتشف بين الكيفيات التي يدركها علاقات ثابتة أو قوانين ، وتتيح له هذه القوانين بالتالي أن يمارس نشاطه العملي . ولكن المعرفة العلمية هي الأدق والأعم والأشمل . وبينما تقف المعرفة العامة عند حد الكيف ، يترجم العلم ما هو كيف بالكم ، ويدخل القياس والضبط ، ويربط بين الوقائع في دقة ، ويعبر في معظم الأحيان عما بينها من روابط تعبيرا رياضيا .

المنهج العلمي :

ومن الملاحظ ان الملاحظة والفروض والبراهين ، *التي يلوذ بها العلم ليست بالخطوات الجديدة* على النظر الانساني . ولكن بينما تستخدم هذه الخطوات في معظم الأحيان استخداما تلقائيا ، فانها في العلم تنظم وتنسق ولا يعتمد عليها عفوا ، بل يقصد اليها قصدا ، وتطبق بغاية الدقة والانتباه والتحوط . ففي الملاحظات والتجارب التي ينهض بها الباحثون يحذرون من اخطاء الحواس ، وتتضاعف استفادتهم من التأمل بفضل ما يلجأون اليه من أجهزة ومقاييس . وفي الفروض يتروون في التعميم .

ولقد نوه « ديكارت » بأهمية المنهج وضرورته ، فليس يكفي أن يكون لدينا عقل سليم ، بل ينبغي — وهذا هو الأهم — ان نستخدمه استخداما سليما. واذا كان ثمة اختلاف بين الناس في مستوى الذكاء ، فان مرجع هذا لا الى تفاوت في ملكاتهم الطبيعية ، وانما الى اختلاف المناهج التي يتبعونها .

ولكل علم منهجه ، أي لكل علم القواعد والعمليات الخاصة به ، والتي تتيح له أن يحصل على المعرفة الصحيحة في طريق بحثه عن الحقيقة . ومن الملاحظ — مع هذا — انه أيا كان المنهج المتبع ، فان العقل يستبدل بالمعارف المختلطة التي تزوده بها التجربة ، مبادىء دقيقة مؤلفة من عناصر متحددة ومتميزة وواضحة . ان العقل يحلل الواقع الى عناصر يمكنه بفضلها ان يعيد تأليفه . فالعمليتان الجوهريتان لكل علم هما التحليل والتأليف . وقد قيل ان كل معرفة هي تحليل بين تأليفين : التأليف الأول هو بمثابة ضوء يسطع على الكل فيوضحه ، والتأليف النهائي هو الدقة والتحدد والتميز .

ان المعطى الحسي يمثل لنا بمثابة مركب مشوش ، ولذلك فنحن نتوخى أولا أن نتبين عناصر هذا المعطى: وتلك هي عملية التحليل . أما التأليف فهو العملية العكسية ، فلكي تكون العناصر مفسرة يلزم أن نتمكن بها من اعادة بناء المعطى على ما كان عليه · وقد لا يتم التحليل أو التأليف الا في الذهن لا في الواقع : فمثلا ضغط الهواء الذي يرفع الماء داخل المضخة ، لا يمكن عزله عن جميع الملابسات الأخرى لهذه الظاهرة الا بالعقل · وقد يتم التحليل والتأليف بالفعل كما هو الشأن في الكيمياء حيث يمكن تحليل العناصر وتأليفها في التجربة المادية عينها · وفي الرياضيات يطبق التحليل والتأليف على القضايا · فحين يمضي الرياضي من قضية تنتظر

البرهان الى قضايا أبسط منها تمت البرهنة عليها ، فهو يستخدم التحليل ، وحين يبدأ من قضايا تمت البرهنة عليها لكي يصل الى قضية تنتظر البرهان فهو يستخدم التأليف .

ولكنا ما نكاد نخرج من مجال المادة الخام حتى يصطدم التحليل والتأليف بعقبات كثيرة . ففي البيولوجيا أو علم الحياة ، لا يمكن أن تفهم العناصر الا في كنف العمل الوظيفي لها ككل . فهذا التضامن بينها واعتماد بعضها على البعض الآخر في كل متسق يجعل التحليل تحليلا ذهنيا . فالتحليل الواقعي لا يتم ، أما تأليف المادة الحية فليس من سبيل الى تحققه على الاطلاق . وفي علم النفس لا يمكن عزل حالة الا بوهم قد يفضي الى اخطاء جسيمة . فلكل حالة مغزى ، ولا يفسر هذا المغزى الا في ضوء الصورة الجامعة . وكذلك الشأن في علم الاجتماع حيث لا يفسر الفرد الا في كنف المجتمع .

ولا ينبغي الاعتقاد بأن العلم يصل — حتى في مجال المادة — الى اعادة بناء دقيقة للعالم من عناصر بسيطة . فالطبيعة الحديثة لم تعد ترى الذرة غير متجزئة ، بل هي مركبة من علاقات . فليس هنالك ظواهر بسيطة غاية البساطة كما ارتأى « ديكارت » وانما الظاهرة هي نسيج من علاقات ، والطبيعة نسيج سداه علاقات ولحمته صفات .

الروح العلمي :

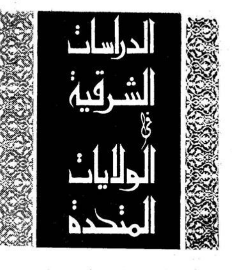
ونطلق « الروح العلمي » على الحافز الذي يدفع العالم الى البحث ويهديه الى النظر السليم ، ويوجهه الى الموضوعية . ويقتضي الروح العلمي في العالم — كما انعقد على ذلك اجماع القدامى والمحدثين — سلامته فسيولوجياوسيكولوجيا واخلاقيا . فينبغي أن يجمع الى دقة الاحساس وعمق الملاحظة وطول الدأب والمثابرة ، صفاء الذاكرة ونفاذ التأمل والقدرة على التجريد وصرامة الحكم . هذا الى الصبر والنزاهة والشجاعة والاخلاص والانصاف .

يسعى العالم قبل كل شيء الى الموضوعية . فغاية العلم هي تحديد طابع الأشياء لا في علاقاتها بنا بل في علاقاتها بعضها مع البعض الآخر . فالروح العلمي يقتضي تنحية كل اعتبار غريب عن الجهد المبذول نحو الموضوعية الخالصة ، وبخاصة كل اعتبار انفعالي او عقيدي ، وكذلك التحرر من سلطة العرف . وثمتئذ يتجنب العالم التأييد السريع ، ويخطو كل خطوة في البحث بتؤدة وتبصر وعن يقين وتثبت . فالروح العلمي هو في صميمه روح نقدي . بيد أن العالم لا يروم المعرفة فحسب بل يبغي الفهم ايضا . وليس في وسعه أن يتقبل الوقائع كمعطيات تجريبية قائمة ، وانما يتطلع الى سبر غورها وادراك كنهها ، وبتفسيرها يخضعها للفكر . فهو يجمع بين الموضوعية أي تسجيل خصائص الظواهر كما هي عليه ، وبين المعقولية ، أي صياغة هذه الخصائص صياغة عقلية محكمة . وهذان المقصدان هما اللذان يبعثان الحياة في الروح العلمي ، فهل هما متوائمان ؟ قد يبدو أن ثمة تعارضا بين معرفة العالم ورده الى الفكر الخالص . اذ قد يعني رده الى الفكر رده الى ذاتيتنا ، وفي هذا اهدار للموضوعية . بيد أن ثمة مسلمة عامة تسقط هذا الاعتراض ، وهي أن هنالك اتساقا بين نظام الأشياء ونظام العقل . وفي هذه المسلمة تعبير عام عن مبدأ الحتمية الذي ينهض عليه العلم .

والعلوم عديدة وموضوعاتها متمايزة ومناهجها مختلفة . فبينما تستند العلوم الرياضية الى البرهان ، تنهض العلوم الطبيعية والانسانية على التحقق من الوقائع والاعتماد على التجربة . وتبلغ المعارف من التنوع حدا لا يزعم أحد معه أنه يستطيع أن يحيط بها كلها . ومن هنا نشأ التخصص فغدا لكل تخصص مجاله المحدد . ولئن كان للتخصص العلمي منافعه ، من حيث أن المتخصص وحده يمكنه أن يخطو قدما بمجال تخصصه ، فان للتخصص من ناحية أخرى مثالبه . اذ قد يتحول البحث في اطار التخصص الى روتين آلي ، وقد يغالي الباحث فيضخم في أهمية المجال الذي تخصص فيه ، وقد يفضي به هذا الى اهمال سائر المجالات التي لم يتخصص فيها . وبذلك قد يقف التخصص حجر عثرة في طريق التقدم العلمي .

والملاحظ أن دراسة الكثير من الموضوعات في مختلف المجالات الرياضية والمادية والانسانية ، تتطلب الاستعانة بعلوم عديدة ، والتقدم العلمي ذاته ان هو الا ثمرة تضافر وتعاون بين العلوم . فينبغي اذن أن يكون هنالك — رغم ضرورة التخصص وأهميته — نظرة عامة هي بمثابة واسطة عقد بين العلوم ، ويفيدنا هذا في الوصول الى نظرة عامة فلسفية تتجلى فيها « وحدة المعرفة » وهذه النظرة هي التي تغذي « الروح العلمي » .

فالروح العلمي في صميمه روح عقلي وفلسفة نقدية .



بقلم : نجيب العقيقى

تواصل المجلة فى هذا العدد التعريف بالدراسات الاستشراقية ، فبعد أن نشرت فى العدد الماضى مقالا عنها فى الاتحاد السوفييتى بقلم : ج. شرباتوف ، تقدم هنا بحثا اخر عنها فى الولايات المتحدة ، وفى العدد القادم بحثا اخر عن هذه الدراسات فى ايطاليا بقلم الدكتور مراد كامل ، وتأمل المجلة أن تستمر فى تقديم هذه الباب حتى تكمل لها صورتها .

كانت العبرية اول ما عرفته الولايات المتحدة من اللغات السامية لتفهم التوراة . ثم عنيت بالهيروغليفية والمسمارية بعد أن كشف المستشرقون عن حضارتيهما كشفا غير معالم التاريخ وجهه حديث أوروبا فى أوائل القرن الغابر وأواسطه .

ولم تنل العربية حظا موفورا الا حين أدرك الامريكيون انها اشد صلة بالسامية من العبرية وأبعد أثرا فى استيعابها التراث الانسانى ونقله الى أوروبا فى العصر الوسيط .

ونزل المرسلون الأمريكيون بلبنان وأنشأوا أول مدرسة لتعليم البنات فى الامبراطورية العثمانية « ١٨٣٠ » واتبعها أحدهم الدكتور **كرنيليوس فانديك** مع المعلم بطرس البستانى بمدرسة فى عبيه « ١٨٤٧ » نقلها من بعد الدكتور **دانيال بلس** « ١٨٢٣ ـ ١٩١٦ » الى بيروت واطلق عليها اسم الكلية السورية الانجيلية « ١٨٦٦ » ثم اتسعت وعرفت بالجامعة الامريكية ، وكان **ايلى سميث** قد نقل المطبعة الامريكية من مالطة الى بيروت وحفر امهات حروفها العربية « ١٨٤٣ » فصدر عنها مصنفات **كرنيليوس فانديك ، ويوحنا ورتبت ، وجورج بوست** ، وغيرهم ممن علموا فى الجامعة الامريكية ببيروت ونقلوا الى اللغة العربية الكتب العلمية فأحسنوا النقل لتحريهم المصطلحات العلمية قديمها وحديثها وترجموا منها وكتبوا عنها بالانجليزية فأطلعوا الامريكيين على فنونها وآدابها وعلومها . وتعاونوا فى الوقت نفسه مع المفكرين العرب فيما أنشأوه من مطبعة وجامعة ومكتبة ومرصد وجمعيات ومجلات وترجمات أشهرها نقل التوراة الى العربية ، ومعاجم عربية انجليزية وانجليزية عربية .

وتوثقت عرى ذلك الاتصال بفضل الجاليات العربية ، لبنانية وسورية فى الامريكتين ، وقد نيفت على مليون ونصف مليون نسمة لهم مدارسهم ونواديهم ـ وأشهرها الرابطة القلمية ـ وصحافتهم وأدبهم باللغة العربية ولغات تلك البلاد ، وقد بلغت نسخ بعض مؤلفاتهم فيها مئات الالوف وترجمت الى أكثر من خمسين لغة . ومن الجالية اللبنانية : السيدة بارى الخورى التى وقفت على الجامعة الامريكية فى بيروت ربع مليون دولار من تركتها فى نيويورك « ١٩٥٨ » .

واتصل الامريكيون بمصر عندما استقدم الخديوى اسماعيل بعثة من خمسين ضابطا أمريكيا « ١٨٧٠ ـ ١٨٨٤ » فألفت هيئة لأركان حرب الجيش المصرى وانشأت مكتبا ومدرسة لصف الضباط وأخرى لأبناء الجنود . حتى اذا عطلت السياسة الأوروبية مهمة البعثة تفرقت فرقا حولت نشاطها الى استكشاف منابع النيل . ومسح الطرق من البحر الأحمر الى قنا ومن الخرطوم الى مصوع .

ومن مصنفات تلك البعثة : اتحادى فى مصر للواء لورينج ، ومصر الاسلامية والحبشة النصرانية للعقيد داى ، والحقائق العارية عن الشعوب العارية للعقيد لونج الذى عاشر قبائل النيام نيام واصطحب الى القاهرة أول قزم منها ثم أسس **تشارلز وطسون** الجامعة الأمريكية فى القاهرة « ١٩١٩ »

أما فى الولايات المتحدة نفسها فقد حذا نفر من علمائها حذو انجلترا وفرنسا فأنشأوا على غرارها جمعية اسيوية « ١٨٤٢ » عقدت أولى جلساتها الرسمية « ٧ نيسان / ابريل ١٨٤٣ » فى منزل احد اعضائها . وكانت مؤلفة من رئيس ونائبين هم : **بيكرنج** Pickering ، **وروبنسون** Robinson ، **وجانكنز** Jankins

وباشرت نشاطها بطبع مجلدين كبيرين عن أعمالها واصدار مجلة اسيوية فى بوسطن ضمنتها **خطبة الافتتاح** وأهداف الجمعية وهى من أقوال المستشرقين الفرنسيين فى الادب العربى ثم عمدت الى نشر كتب من **الأمهات** مثل ميزان الحكمة للخازنى « ج ٥ ، ص ١٢٨ » وتولى أمرها **سليسبيرى** Selisbury **ودى فورست** De forst فنشرا فيها دراسات نفيسة متتالية عن تاريخ الشرق وجغرافيته وعاداته وأديانه .

الا أن الاستشراق ، ولاسيما الاستعراب ، لم يبلغ شأوه الا فى أعقاب الحربين العالميتين ، متأثرا بالعوامل السياسية والثقافية والاقتصادية يوم الفت الولايات المتحدة نفسها فى حاجة الى تفهم شعوب البلاد الاسلامية فأنشأت لها عدة برامج دراسية فى الجامعات ، وعنيت بالمكتبات ، وسخت على البعثات وتولت طبع المصنفات ، حكومة ومؤسسات وأفرادا ، وذلك لسد حاجة الحكومة والجامعات والشركات من الموظفين والاساتذة والمدراء الذين يعملون للشرق أو فيه .

١ ـ كراسى اللغات الشرقية

لم يكن فى جامعات الولايات المتحدة عام ١٨٧٠ الا أستاذ واحد للسنسكريتية ، يلقى دروسا عن العربية ، كتابعة للعلوم الدينية واللغات السامية . أما التركية والفارسية فلم تدرسا مطلقا . ثم أخذت بعض الجامعات فى تدريس العربية ، ولكنها قصرتها على طلاب الدكتوراه ، خلا المعاهد الدينية ، ومدارس الجاليات العربية واليهودية التى عنيت باللغات السامية عناية خاصة .

ولما خرجت الولايات المتحدة عن عزلتها الى العالم اهتمت كبرى جامعاتها ـ وعدد الجامعات الامريكية اليوم ١٣٠٠ بين حكومية وخاصة ، بحضارات وديانات آسيا وافريقيا . وأعدت جامعة كولومبيا . بالاتفاق مع ثمانية عشر معهدا وجامعة ، منهجا شرقيا حديثا ـ تسهم الحكومة فى نصف نفقاته ـ لتدريس لغات الشرق الأوسط وآسيا وافريقيا فأصبح عدد الجامعات والمعاهد المعنية بالعربية ١٦ ، وبالفارسية ٥ ، وبالتركية ٥ ، وبالأندونيسية ٤ ، وواحدة بالاوردية « ١٩٥٦ » ثلثا اساتذتها أجانب بينهم لبنانيون : ومن أشهر الجامعات والمعاهد المعنية بالشرق الأوسط

جامعة هارفارد Harvard «١٦٣٦» كلية ثم جامعة ١٧٨٠ «فى كامبردج» ويبلغ عدد طلابها اليوم ١٣ ألفا لكل ثلاثة منهم استاذ، وقد عنيت الجامعة بتواريخ الشعوب السامية ولغاتها وآدابها ولا سيما بالعربية ، التى وقف على كرسيها مائتا ألف دولار ثم انشأت ثلاثة مراكز مستقلة الأول منها : للشرق الاوسط تدرس فيه العربية والفارسية والتركية .

وجامعة **ييل** Yale «١٧٠١» فى نيوهافن ، وهى تعنى بالشرق الادنى وافريقيا ، ويضم متحفها الفنى الكثير من الاثار البابلية والمصرية . وفيها مطبعة لنشر الذخائر العربية ، منها فهارس كتاب المفضليات لابن الانبارى « ١٩٣٤ » .

وجامعة **برنستون** Princeton «١٧٤٦» بدأت بتعليم اللغات السامية فآدابها . ثم انشىء فيها قسم اللغات والاداب الشرقية، وقد عهد الدكتور فيليب حتى ، منذ كان استاذا للادب السامى فى الجامعة « ١٩٢٦ » الى تجهيز مطبعتها بلينوتيب عربى ــ ومما نشرته : كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ بتحقيقه « ١٩٣٠ » وفهرس المخطوطات العربية ، الذى صنفه بمعاونة غيره « ١٩٣٨ » والتراث العربى ، وهى محاضرات دورة الدراسات العربية الاسلامية فى جامعة برنستون للاساتذة : حتى ، وديلافيدا من جامعة بنسلفانيا ، واوبرمن من جامعة ييل ، فى ٢٧٩ صفحة « ١٩٤٤ » ــ حتى اذا عين رئيسا لقسم اللغات والاداب الشرقية « ١٩٤٤ ــ ١٩٥٤ » جعل للدراسات العربية والاسلامية ــ ويتولى التدريس فى القسم ستة عشر عالما متخصصا ــ منهجا يستغرق من الطالب سنتين على الاقل ــ فى لغة اسلامية ــ ومعظم الطلبة يختارون العربية ــ وتشمل الدراسات الاسلامية على : مقدمة للثقافة الاسلامية ، وعيون الأدب الاسلامى ، والشرق الادنى قبل الاسكندر ، ومن الاسكندر الى الرسول ، ونشوء الاسلام ، وعالم الاسلام من العصر العباسى حتى العهد العثمانى ، والشريعة الاسلامية . واشترط لنيل الدكتوراه قضاء اربع سنوات ، وتعلم لغتين اسلاميتين ــ ومن اللغات المقررة : العربية والفارسية والتركية ــ وسياحة عامة فى ربوع الشرق الأدنى . ولم يقصر دراساته على الامريكيين وانما اباحها لجميع طلاب الشرق الادنى ، كما يعقد مؤتمرا سنويا يدعو اليه الاقطاب لمعالجة موضوعات الشرق الادنى وتعزيز التفاهم بينه وبين الولايات المتحدة .

وجامعة كولومبيا Columbia « ١٧٥٤ » فى نيويورك للغات السامية ، ثم أعدت ، مع ثمانية عشر معهدا وجامعة ، منهجا شرقيا حديثا للغات الشرق الاوسط وآسيا وافريقيا « ١٩٥٦ » وعينت سبعة عشر أستاذا لتدريسها فى قسمها الشرقى .

وجامعة بنسلفانيا Pennsylvania « ١٧٦٥ » . وفيها قسم للغات : الروسية ،والجوجارتية ، والماراثية ودور عبادة للطلاب من جميع الملل والنحل .

وجامعة ميتشيجان Michigan « ١٨١٧ » وتعنى بالدراسات الشرقية . وفيها كرسى للفن الاسلامى ، ولمعهد الفنون الجميلة التابع لها مجلة الفن الاسلامى Ars Islamica

وجامعة كاليفورنيا Califorinia « ١٨٦٨ » يبلغ عدد طلابها ٤٢ ألفا وفيها مكتبة تضم مليونا وثلاثمائة ألف مجلد ، واقسام للدراسات السلافية والاسيوية الشرقية .

٢ ــ المكتبات الشرقية :

مكتبة الكونغرس Library of Congress « ١٧٧٨ » بوشنطن ، وفيها ١٠ ملايين مجلد ، ولها قسم شرقى يشرف عليه المستشرق اوجدى . **ومكتبة نيويورك** New York Public Library وفيها ٦ ملايين مجلد بينها مجموعات عربية وفيرة .

ومكتبة نيوبرى Newberry Library «١٨٥٥» فى شيكاغو ، وقد فهرس لمخطوطاتها العربية والشرقية ماكدونلد « شيكاغو ١٩١٢ » . **ومكتبة فيلادلفيا** : فهرس سمار للمخطوطات الشرقية فى مجموعة جون لويس « فيلادلفيا ١٩٣٧ » . **ومكتبة جامعة ييل** : فهرس توراى لمجموعة لندبرج من المخطوطات العربية فيها « نيويورك ١٩٠٨ » . **ومكتبة جامعة برنستون** « ١٩٠٠ » خصت آثار الرازى بابرز مكان منها ، وفيها ٦٠ الف مجلد من الثقافة العربية ، ومجموعة مخطوطات جعلتها انفس مكتبات الولايات المتحدة ، بينها جزء من مجموعة بريل فى لندن فهرس لهاليتمان « برنستون ــ ليبزيج ١٩٠٤ » ومجموعة جاريت « ٨٠٠٠ مخطوط » وفيها ٤٢٠ مخطوطا ابتاعها من البارودى فى بيروت « ١٩٢٥ » وقد فهرس الدكتور فيليب حتى ، بمعاونة الدكتورين نبيه أمين فارس وبطرس عبد الملك ، لقسم كبير من مخطوطات المكتبة فوصفوا ٢٢١٣ مخطوطا فى ٦٦٠ صفحة فاصبحت تحتوى على عشرة الاف مخطوط ، تبحث فى الدين والعقائد والفقه والحديث واللغة والادب والتاريخ والرحلات والعلوم وغيرها . وفى ميزانية الجامعة رصيد لشراء المطبوعات فى اللغات الاسلامية بخمسة آلاف دورلا فى السنة . **ومكتبة الجامعة الامريكية فى بيروت** « ١٨٦٦ » وفيها ٧٠٣٣٥ كتابا ثم ضمت اليها مخطوطات الخزانة المعلوفية « بيروت ١٩٢٦ » ووضعت مراجع ما نشر بعد الحرب العظمى عن بلدان الشرق الادنى « ١٩١٨ ــ ١٩٢٩ » فى ثمانى كراسات باللغات : العربية ، والفرنسية ، والانجليزية ، والالمانية ، والعبرية ، والايطالية ، والارمنية ، والكردية ، والفارسية ، والسريانية ، والتركية « بيروت ١٩٣٢ ــ ١٩٣٤ »

٣ ــ المتاحف :

المتحف السامى ، والمتحف الافريقى ، ومتحف فريير فى وشنطن ، ومتحف الفن فى سان فرنسيسكو ، ومتحف روريخ فى نيويورك ، وهى تحتفظ بمجموعات نفيسة من الفن الاسلامى .

٤ ــ مؤسسات لنشر العلم :

قامت جميعا على وقف خيرى من ثرى أمريكى ، ومع انها لا تقوم بأية دراسة مباشرة فى الاستشراق ، الا انها تشجع المنظمات ، والجامعات والافراد على البحث والاكتشاف والتاليف لنشر المعرفة بين الناس فى سبيل الانسانية جمعاء . ومن أشهرها :

مؤسسة **روكفلر** Rockfeller التى منحت بعض المعاهد فى افريقيا والشرق الأوسط ٣٤ الف دولار لدراسة الفن الاسلامى « ١٩٥٨ » وفى خلال الربع الثانى من عام ١٩٥٩ مبلغ ٢٤٠ ألف دولار لكلية الطب فى الجامعة الأمريكية ببيروت ، و ٢٧٣٠ لمكتبة جامعة الخرطوم ، و ٥ آلاف لوزارة خارجية تونس لاقتناء كتب عن العلاقات الدولية ، وعرضت على الجمهورية العربية المتحدة منحتين الاولى لمعهد الادارة العالى والثانية للجنة التخطيط القومى ، وقدرها ٣٧٥ ألف دولار . ومؤسسة **فورد** Ford وتخص بمعظم منحها المجلس الأمريكى وهو اتحاد يضم ٢٤ هيئة علمية للدراسات الانسانية « ١٩١٩ » فأنشأ سلسلة ترجمات لأمهات الكتب العربية الحديثة صدر منها بالانجليزية عشرة كتب بينها : مستقبل الثقافة فى مصر للدكتور طه حسين ، وعبقرية العرب فى العلم والفلسفة للدكتور عمر فروخ ، ومحمد عبده للدكتور عثمان أمين ، والعدالة الاجتماعية فى الاسلام للاستاذ السيد قطب ، ومن هنا نبدأ للاستاذ خالد محمد خالد ، والحركات الاستقلالية فى المغرب العربى للاستاذ علال الفاسى ، ومختارات من مذكرات الاستاذ محمد كرد على .

ومن كتب اللغة : تطور لغة الباشتو ، وكتابة اللغة الفارسية الحديثة ، وعلم النحو الكردى ، ولغة الشلحا ــ وهى لغة البربر فى جنوب غربى مراكش ــ ونطق اللغة المصرية العامية ، وتواتر مفردات معينة فى الادب العربى الحديث .

ومن خير الكتب المصنفة : ترجمة انجليزية لمعجم العربية الفصحى لهانز فير باشراف ميلتون كوان ، وسلسلة من كتب المطالعة باللغة العربية الحديثة أشرف عليها الدكتور منصور فى جامعة ويسكونسن ، فصدر منها جزءان ، وللدكتور منصور قاموس انجليزى عربى للمصطلحات الدبلوماسية

والسياسية والدولية ، قدم له الاستاذ هاملتن جيب « لندن ، تورنتو ، نيويورك ١٩٦١ » .

٥ ـ البعثات الاثرية :

بعثة جامعة برنستون الى سوريا « ١٩٠٤ ـ ١٩٠٥ » وضعت أربعة أجزاء عن اكتشافاتها فتناول رودلف برونو ، وفون دومار تسنسكى طبيعة وتربة حفريات حوران ، فى مجلدين وخريطة « ستراسبورج ١٩٠٤ ـ ١٩٠٩ » وخص الجزء الرابع بالكتابات السامية ، ومنها الكتابات العربية التى جمعت نصوصها من الحصون والمساجد والزوايا والترب ، ويرجع عهد أقدمها الى القرن الثانى للهجرة وعددها ١٣٨ فى ١٠٥ صفحات بالانجليزية تأليف انوليتمان « ليدن ١٩٤٩ »

وبعثة متحف رورميخ ، الى آسيا « ١٩٢٥ برئاسة الفنان الروسى نقولا رورميخ ، وكان ابنه جورج من اعضائها ـ وهو مستشرق تلقى دروسه فى جامعات روسيا ، وانجلترا ، وفرنسا ، واتمها فى جامعة هارفارد ـ فوضع كتابا أسماه : مسالك الى قلب آسيا ، وصف فيه حال البعثة وصفا مفصلا ، حسب الترتيب الزمنى ، وأحصى اكتشافاتها ، ونشر الخمسمائة الصورة التى رسمها لها ، فى ٥٠٤ صفحات ، وقد طبع كتابه على نفقة مؤسسة فيليب مكميلان ـ وهو المجلد الرابع عشر من منشوراتها « مطبعة جامعة ييل ١٩٣١ »

وبعثة جامعة ييل وضعت ثمانية مجلدات عن اكتشافاتها خلال ثمان سنوات ، فى دورا أروبوس « صالحة الفرات » وقد تناول القسم الاول فى الجزء الاول من التقرير الرابع النهائى الخزف المطلى بالزجاج الاخضر ، فى ٩٥ صفحة و ٢٠ لوحا مصورا تأليف نقولا تل « نيوهيفن ١٩٤٣ » كما اشتمل التقرير التمهيدى للدورة التاسعة « ١٩٣٥ ـ ١٩٣٦ » على ٢٧٠ صفحة بالانجليزية و ٣٠ لوحا مصورا لاربعة من أعضاء البعثة ، وعلى راسهم براون . واختص القسم الثانى من التقرير الرابع النهائى بالمنسوجات ، فى ٦٤ صفحة و ٣٣ لوحا مصورا تأليف فيستر ، ولويزا بلنجر « نيوهيفن ١٩٤٥ » واحتوى القسم الثالث من التقرير الرابع النهائى على السرج الخزفية والمعدنية لليونان والرومان ، فى ٨٤ صفحة و ١٦ لوحا مصورا ، تأليف بور « نيوهيفن ١٩٤٧ » .

٦ ـ الجمعيات والمجلات الشرقية :

صحيفة الجمعية الامريكية الشرقية « ١٩٠٦ » Journal Of The Aemrican Oriental Society, Newhaven (Conn.) تصدر كل ثلاثة اشهر فى نيوهيفن .

ايزيس Isis « ١٩١٣ ـ ٤٦ » . سارطون وماكدونلد لتاريخ العلوم والثقافة .

الفن الاسلامى «١٩٣٤» Ars Islamica تصدر فى ميتشجان ، نصف سنوية .

أوزيريس «١٩٣٦» Osiris انشاها سارطون لفلسفة العلوم والثقافة .

صحيفة دراسات الشرق الادنى «١٩٤٢» Journal Of Near Eastern Studies

وقد حلت محل صحيفة اللغات والاداب السامية «١٩٠٥» .

صحيفة الشرق الأوسط «١٩٤٧» Middle East Journal يصدرها معهد الشرق الأوسط فى وشنطن .

عالم الاسلام «١٩٥٥» The Muslim World, Hartford (Conn.)

حلت محل عالم الاسلام التى انشأها ماكدونلد ، وزويمر ، فى هارتفورد «١٩١١» .

٧ ـ المستشرقون ـ اعلام ونماذج من دراساتهم :

ايلى سميث Smith, Eli « المتوفى ١٨٥٧ » وفد على لبنان بالمطبعة الامريكية من مالطة ، وحفر أمهات حروفها «١٨٤٣» وتعاون مع المعلم بطرس البستانى ، وكان متضلعا من السريانية ، وتعلم العبرية مع سميث ، على نقل التوراة الى العبرية «١٨٤٨» ولما توفى سميث لم يكن قد نشر منها الا سفرا التكوين والخروج فخلفه فانديك فيها ، وكان يستعين عليها بثقات المستشرقين ، ولاسيما فلايشر ، وروديجر وباعلام العرب حتى أتموها وكان معولهم فى الترجمة على النسخة العبرية أكثر من غيرها .

الدكتور كرنيليوس فانديك C. Vandyck, « ١٨١٨ ـ ١٨٩٥ » هولندى الاصل أمريكى المولد ، بيروتى الموطن ، قدم لبنان مع البعثة الأمريكية طبيبا لها «١٨٤٠» تلقى العربية على المعلم بطرس البستانى والشيخين الاسير واليازجى فأتقنها وحفظ الكثير من أشعارها وأمثالها وتاريخها ، كما درس السريانية والعبرية . وانشأ مع المعلم بطرس البستانى مدرسة فى عبيه «١٨٤٧» ولما نقلها الدكتور دانيال بلس الى بيروت « ١٨٦٦ » عرفت بالجامعة الامريكية . وقد درس فانديك فيها علوم الكيمياء ، والفلك ، والامراض . وانشأ لها مرصدا ، ونشرة أسبوعية . ثم استقال منها عندما أمر بوست على التعليم فيها بالانجليزية «١٨٨٢» ولئن لم يترجم الا القليل من المصنفات العربية فقد نقل الى العربية العلوم العصرية فأفاد العرب افادته فى تعريف الغربيين بهم . ومن آثاره : المرآة العرضية فى صف الكرة الارضية ، وطب العين ، والاصول الجبرية والاصول الهندسية الخ .

ادوارد فانديك E. Vandyck, ابن الدكتور كرنيليوس فانديك ولد فى لبنان وتخرج من الجامعة الامريكية فى بيروت ، وعين استاذا للانجليزية فى القاهرة . ومن آثاره : اكتفاء القنوع بما هو مطبوع ، وهو فهرس الكتب قديمها وحديثها التى صدرت عن مطابع الشرق والغرب .

جوت J.R. Jowett, استاذ اللغات السامية فى جامعة شيكاغو . ومن آثاره :

نشر الجزء الثامن من مرآة الزمان فى تاريخ الاعيان لابن الجوزى ، بالتصوير الشمسى . مع مقدمة بالانجليزية صحح فيها نسبة الكتاب لابن الجوزى لا الى ابى الفرج ابن الجوزى

يوحنا ورتبت J. Wortsbet, « ١٨٢٧ ـ ١٩٠٨ » ولد فى لبنان من أصل أرمنى ، وتعلم فى الجامعة الامريكية ، ونال شهادة الطب من أدنبرا ، وعين استاذا لعلم التشريح والاحياء والباثولوجيا فى الجامعة الامريكية ببيروت . ومن آثاره : الف بالعربية كتبا مفيدة نشرتها المطبعة الامريكية ببيروت أشهرها : كفاية العوام فى حفظ الصحة وتدبير الاسقام ، وبمعاونة بورتر المعجم المطول والمختصر : انجليزى عربى وعربى انجليزى « ١٨٩٥ ـ ١٩١٢ ثم تكرر طبعه » .

الدكتور جورج بوست « ١٨٣٨ ـ ١٩٠٩ » G. Post, ولد فى نيويورك حيث درس الطب ثم اللاهوت ، وقدم لبنان «١٨٦٣» ونزل بطرابلس فأتقن العربية على علمائها . ثم عاد الى نيويورك ولما انشئت الجامعة الامريكية ببيروت عين فيها استاذا لعلم النبات والجراحة . والمواد الطبية وراح يتعاطى الطب والجراحة ، طوال احدى وأربعين سنة ، ، وتوفى فى بيروت ومن آثاره : انشأ مجلة الطبيب العربية ، وأشهر مصنفاته الصادرة عن المطبعة الامريكية فى بيروت : الاقرباذين ، وعلم الحيوان ، فى جزءين ، ومبادىء التشريح ، والهجين والفيسولوجيا ومبادىء علم النبات ، والمصباح الوضاح فى صناعة الجراح ، ونبات سوريا ولبنان وفلسطين ومصر وبواديها « ١٨٨٣ ثم أعاد دنسمور طبعه بعد تنقيحه والاضافة اليه وتذيله بجدول يضم ١٥٠٠ اسم عربى ، بين فصيح وعامى لاعيان النبات ، ١٩٣٢ » ونظام الحلقات وفهرس الكتاب المقدس ، ومعجم الكتاب المقدس فى مجلدين

رودلف برونو « ١٨٥٨ ـ ١٩١٧ » R. Brunnow, المانى الاصل . ولد فى ان اربور من أعمال ميتشيجان وتخرج بالعربية من جامعات المانيا . وعين استاذا للغات السامية فى

جامعة برنستون «١٩١٠» واشتهر فى العلوم الاشورية واشرف على حفريات حوران . وآثاره كثيرة ، منها فى القسم العربى كتاب الخوارج « ليدن ١٨٨٤ » وكتاب الوشى للوشاء عن مخطوط ليدن الوحيد مع فهارس مستفيضة « ليدن ١٨٨٧ » والمجلد الحادى والعشرون من كتاب الأغانى عن مخطوطات ميونيخ « ليدن ١٨٨٨ » ومنتخب من نثر العرب «برلين ١٨٩٥» وهو من خير المنتخبات المستعملة فى الجامعات الأوروبية وقد أصدر طبعته الرابعة فيشر ١٩٢٨ »

ويز St. Wise, « المولود عام ١٨٧٤ » ولد فى بودابست وتخرج من جامعة كولومبيا «١٩٠١» وحرر فى مجلة الرأى . ومن آثاره : كتاب اصلاح الاخلاق لابن جبرول ، متنا وترجمة انجليزية

ويلسون S.G. Wilson, وآثاره : فى عالم الاسلام : استيلاء روسيا على شرقى فارس «١٩١٣» والبهائية «١٩١٤ - ١٥» .

ولتر باتون W.M. Patton, وآثاره : دراسة المسند فى الحديث «ليدن١٨٩٧» واحمد بن حنبل «ليدن١٨٩٧»

الدكتور هارى بورتر « ١٨٤٤ - ١٩٢٣ » H. Porter, وفد على لبنان «١٨٧٠» وعين استاذا للتاريخ والفلسفة فى الجامعة الامريكية حتى سنة ١٩١٤ ، وعنى بالعاديات والنقود العربية . وآثاره : المنهج القويم فى التاريخ القديم ، وهو تاريخ عام بالعربية ، والمعجم المطول والمختصر : انجليزى عربى ، وعربى انجليزى بمعاونة ورتبت ثم نقحه واضاف اليه فعرف به « بيروت ١٨٩٥ - ١٩١٢ » ثم تكرر طبعه » ومختصر تاريخ بيروت ، بالانجليزية ، ونصوص غير منشورة فى نقود الخلافة

تشارلز وطسون C. Watson, مؤسس الجامعة الامريكية فى القاهرة «١٩١٩» وآثاره : فى عالم الاسلام : الاسلام فى سومطرة «١٩١٣» والوطنية والاسلام «١٩٢٦»

مان J. Mann, ومن آثاره : اليهود فى مصر وفلسطين أيام الفاطميين ، فى جزءين « اكسفورد ١٩٢٠ »

هسكنس Ch. Haskins, وآثاره فى مجلة التاريخ البريطانى : أدلرداوف باث وأدلرداوف باث وهنرى بلانتاجنت واستقبال انجلترا علوم العرب ثم العلم العربى وغربى أوروبا ودراسات فى تاريخ علوم العصر الوسيط وميخائيل سكوت والكيميا وميخائيل سكوت واسبانيا

ريفستال « ١٨٨٠ - ١٩٣٦ » R.M. Riefstahl, وآثاره : مصدر النمنمة فى الفن ، وجامع الفاتح فى القسطنطينية ، والنحت الفارسى الاسلامى وقرآن من العهد السلجوقى فى قونيه ، والبناء الاسلامى .

وتشارد جوتهيل « ١٨٦٢ - ١٩٣٦ » R.J.H. Gotthell, من أساتذة جامعة كولومبيا . وآثاره : نشر كتاب المطر لابى زيد الانصارى مع شرح وتعليق « نيويورك ١٨٩٥ » ثم نشره الأب شيخو ، المطبعة الكاثوليكية « بيروت ١٩٠٨ » وولاة مصر للكندى ، بفهرس عام ومقدمة انجليزية « المطبعة الكاثوليكية بيروت - رومه ١٩٠٨ »

سميث D.E. Smith, وآثاره : نشر بمعاونة كاربنسكى الاعداد الهندية العربية وبمجهوده تاريخ الرياضيات وبمعاونة جنسبورج أبى بن عزرا والارقام الهندية العربية وبمعاونة الاستاذ مراد الاعداد عند قدماء العرب وله اقليدس وعمر الخيام وساشرى

ستار J.Storr وآثاره : بيزنطية وفتح العرب من ٥٦٥ الى ٦٣٨ ، وبيزنطية فى سوريا وفلسطين ، وموقع اسم خليسا انطاكيا

فنكل J. Finkel, ومن آثاره : رسالة القيان للجاحظ ، ومصدر لتاريخ العلوم عند العرب واليهود ، ابن سعيد

كربنسكى «المولود عام ١٨٧٨» L.C.H. Karpinski, تخرج من جامعة كورنل وستراسبورج وكلية المعلمين بنيويورك وغيرها . وعين استاذا للرياضيات فى جامعة ميتشيجان ، وانتخب رئيسا وعضوا فى جمعيات علمية عدة . وآثاره : نشر كتاب الجبر والمقابلة للخوارزمى عن ترجمة روبرت أوف تشستر اللاتينية « ١٩١٥ » وبمعاونة بندكيت ، وكلهون : الرياضيات الموحدة «١٩١٨» وبمعاونة سميث : الاعداد الهندية العربية «١٩١١» وله تاريخ الحساب «١٩٢٥»

دنكان بلاك ماكدونلد « ١٨٦٣ - ١٩٤٣ » D.B. Macdonald كان صديقا وتلميذا لنيكولسن ، تعلم فى جلاسجو ثم رحل الى برلين «١٨٩٠» وأخذ اللغات الشرقية على زاخاو ثم قصد هارتفورد لتعلم اللغات السامية «١٨٩٣» وأسس فيها - بعد طوافه فى الشرق الأدنى « ١٩٠٧ - ٨ » - مدرسة كندى للبعثات «١٩١١» كما أشرف على القسم الاسلامى سنوات طويلة ، وأنشأ ، بمعاونة صويل زويمر ، مجلة عالم الاسلام «١٩١١» وبمعاونة سارتون مجلة ايزيس «١٩١٣» وآثاره كثيرة منها : علم الكلام فى الاسلام ، وهى دراسة اشتملت على مصطلحاته وما جاء عنه فى القرآن والحديث والتفسير ، والمؤلفات الدينية واللغوية « دائرة المعارف الاسلامية ، مجلد ٢ » وترجمة رسالة فى النفس لابن سينا ، واحياء علوم الدين للغزالى ، وتطور علم الكلام فى الاسلام ، ومذاهب الفقه والنظم ومختارات من الغزالى وابن خلدون

ويلسون C.E. Wilson وآثاره : بعثة فى خلافة الواثق ، والصوفية والشعر الشرقى وفى الثقافة الاسلامية : المخطوطات الفارسية ، والشاهنامة وعلاقة الصوفية بصفات الخالق فى الاسلام

سبرنجلنج M. Sprengling, أستاذ العربية والدراسات الاسلامية فى جامعة شيكاغو . وآثاره : أصل الزيدية وكليلة ودمنة ، وبمعاونة نيكل الشعر الصوفى العبرى وله : دعابة هوميروس فى العربية ، ونموذج من ألف ليلة وليلة العربية على حجر فى المعهد الشرقى وشواهد قبور عربية فى المعهد الشرقى ومعجم برلين الدرزى خلا دراساته عن ايران وتركيا .

هوسيك I. Husik وآثاره : ابن رشد وما وراء الطبيعة لأرسطو وتاريخ فلسفة العصر الوسيط .

كومارازوامى « ١٨٧٧ - ١٩٤٧ » A.K. Coomaraswamy من خبراء الفنون الاسلامية وقد أهدى كتابا باسمه لتكريمه « لندن ١٩٤٧ » . وآثاره : نشر رسالة ابن الجزرى عن الميل « بوسطن ١٩٢٤ » وله فى نشرة متحف الفن فى بوسطن : صحائف القرآن،والرسم عند العرب والفرس،والكتابة العربية والكتابة التركية،والفن الايرانى ونماذج من المعادن الاسلامية . وفى الفن الاسلامى الرمز فى الاقواس وفلسفة الفن الايرانى ، وغير ذلك .

تشارلز تورى « المولود عام ١٨٦٣ » S. Zewemer, تخرج من جامعة ييل ، وعين استاذا للغات السامية فيها ، وعضوا فى المجمع الامريكى للعلوم والفنون . وآثاره : كتاب فتوح مصر وأخبارها لابن عبد الحكم المصرى ومن مقالاته : كتاب غلط الضعفاء لابن برى ، وكتاب فحولة الشعراء للاصمعى ، وعلى بابا ، والدراسات الشرقية فى أمريكا .

الدكتور شارلز ادمز « المولود عام ١٨٨٣ » Ch. C. Torrry, ولد فى بلدة من أعمال بنسلفانيا ، وتلقى دروسه الجامعية فى كلية وست منستر ، ثم قدم مصر واقام فيها «١٩٠٩ - ١٩١٥» ولما رجع الى الولايات المتحدة تعلم العربية فى جامعة هارتفورد على ماكدونالد ، وتخرج بها وبالعلوم الاسلامية من جامعة شيكاغو ، على سبرنجلنج . ثم عين مديرا للمدرسة اللاهوتية فى العباسية بمصر ، وانتدب من بعد عميدا لمعهد الدراسات الشرقية فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة «١٩٣٩» . وآثاره : عنى بالتعليم أكثر منه بالتأليف ، ومؤلفه الوحيد هو رسالة الدكتوراه : الاسلام والتجديد فى مصر ، وأصلها ترجمة كتاب الاسلام وأصول الحكم للاستاذ على عبد الرازق ، وقد حدد فيها الآراء الاسلامية وردها الى مصادرها « القاهرة ١٩٢٨ ،

وطبعت الترجمة فى مطبعة جامعة اكسفورد ، ١٩٣٣ ، ونقلت الى العربية بعنوان : التجديد فى الاسلام ، القاهرة ١٩٣٦ « (١) ومن دراساته فى مجلة عالم الاسلام : محمد عبده المصلح .

صـــمويل زويمر « ١٨٦٧ ـ ١٩٥٢ » S.Zewemer
تولى تحرير مجلة عالم الاسلام التى أنشأها مع ماكدونلد ، وله مصنفات فى العلاقات بين المسيحية وبين الاسلام .

جورج سارتون « ١٨٨٤ ـ ١٩٥٦ » G. Sarton, ولد فى بلدة جان من أعمال بلجيكا ، وتخرج من جامعتها بلقب دكتور فى العلوم الطبيعية والرياضية «١٩١١» فلما اندلعت نيران الحرب «١٩١٤» رحل الى انجلترا موطن زوجته . ثم تحول عنها الى الولايات المتحدة وتجنس بجنسيتها فعين محاضرا فى تاريـخ العلم بجامعة وشنطن «١٩١٩» ثم فى جامعة هارفارد « ١٩١٧ ـ ١٩٤٩ » وقد أكب على دراسة اللغة العربية فى الجامعة الأمريكية بيروت « ١٩٣١ ـ ٣٢ » وألقى فيها وفى كلية المقاصد الاسلامية ببيروت محاضرات ممتعة لتبيان فضل العرب على التفكيـــر الانسانى . كما زار سوريا ومصر وشمالى افريقيا متعمقـا فى دراسة العربية والاسلام ثم اهدى مكتبته الى جامعة هارفـارد «١٩٤٩» . واعتزل التدريس «١٩٥١» وكان متمكنا من الانجليزية والفرنسية والألمانية ، ويجيد اليونانية واللاتينية ، ويعـرف الاسبانية والايطالية والعربية ويلم بالسنسكريتية والصـينية واليابانية . وآعاره : خلف أكثر من خمـــسمائة بحث ، عدا ما كان ينشره فى المجلات من تعريف بالكتب ونقد لها ، وخيـر تصانيفه وأجمعها : المدخل الى تاريخ العلم ، من ثلاثة أجزاء فى مجلدات : الجزء الاول من هوميروس الى عمر الخيام ، والثانى من الربان ابن عزرا الى روجر بيكون ، والثالث القرن الرابع عشر ، ومع أن الكتاب مجموع جهود لنفر من العلماء المساعدين فان منهج تأليفه واتجاهه وتنسيقه تعود اليه وحده ، وقـد أنصف فيه الشرق والعرب والاسلام . « نشرته مؤســســة كارنيجى ، وشنطن ١٩٢٧ ـ ١٩٣١ ـ ١٩٤٧ واسهمت الادارة الثقافية فى الجامعة العربية فى نقله ـ فصدر عن مؤســســة فرانكلين فى القاهرة ١٩٥٧ »

الن وطسون A. Watson, من أصل بريطانى ، تلقى العلم فى كلية الملك فى كنتربرى ، وأقبل على الدراسات الاسيوية والنظريات الفلسفية عند العرب والهنود . ثم قصد الولايات المتحدة «١٩٣٨» وطفق يكتب ويحاضر ويعظ فى بعض الكنائس وتجنس بالجنسية الأمريكية «١٩٤١» فأسندت اليه احـدى الجامعات وظيفة مستشار فى القضايا الدينية حتى عين مشرفا على معهـــد الثقافة الاسيوية فى سان فرنـسيـسكو «١٩٥٦» وآثاره : كتاب عن البوذية اردفه بعشرة مصـــنفات تناولت الموضوعات الدينية والثقافية والفلسفية فى الشرق الاسيوى ، وله دراسة قانونية فى نساء الصحراء .

نابيه عبود N. Abbott عربية الاصـــل ، تعلمت فى الولايات المتحدة ، وعينت استاذة الدراسات الاســلامية فى جامعة شيكاغو . وآثارها : عائشة أم المؤمنين ، وقرة بن شريك حاكم مصر ، والحضارة الحديثة فى مصر ، وملكتا بغـــداد : الخيزران وزبيدة . ووثائق عن مصر واداراتها فى أول القـرن الثامن عشر والأبجدية العربية القديمة . ومن دراســـاتها : أديرة الفيوم فى أوراق من البردى ، وأوراق بردى عربية من عام ٢٠٥ هـ وورق بردى عن حكم جعفر المتوكل على الله .

أدوين كلفرلى « المولود عام ١٨٨٢ » E.E. Calverley, تخرج باللغات الشرقية من جامعة برنستون ، وعين عضـوا فى البعثة العربية التى نظمتها الكنيسة فى الولايات المتحـــدة « ١٩٠٩ ـ ١٩٣٠ » ومحاضرا فى مدرسة كندى للبعثـــات « ١٩٣٠ ـ ٣٢ » وأستاذا للعربية والاسلاميات فيها « ١٩٣٢ ـ ٥١ » ومحرراً لمجلة عالم الاسلام « ١٩٤٧ ـ ٥٢ » ومستشارا للشئون العربية فى شركة الزيت العربية الأمريـكية «١٩٥٢» وأستاذا زائرا فى الجامعة الامريكية بالقاهرة « ١٩٤٤ ـ ٤٥ » وأستاذا زائرا فى معهد الدراسات الشرقية فى جامعـة جونز هوبكنز « ١٩٥٣ ـ ٥٤ » وآثاره : القراء العرب ، والعبادة فى الاسلام ، ومن مباحثه فى عالم الاسلام : الوهابية ، وكتاب احياء العلوم للغزالى

الدكتور فيليب حتى « المولود عام ١٨٨٦ » P.K. Hitti, لبنانى الأصل ، أمريكى الجنسية ، تخرج من الجامعـــة الأمريكية ، فى بيروت «١٩٠٨» ونال الدكتوراه من جامعـــة كولومبيا «١٩١٥» وعين معيدا فى قسمها الشرقى «١٩١٥ ـ ١٩» وأستاذا لتاريخ العرب فى الجامعة الأمريكية ببيروت « ١٩١٩ ـ ٢٥ » وأســتاذا مســاعدا للاداب السـامية فى جامعـة برنستون ١٩٢٦ ـ ٢٩ ، وأستاذا « ١٩٢٩ ـ ٣٦ » واســتاذ كرسى اللغـــات الشـرقية « ١٩٤٤ » ورئيســا لقسم اللغات والآداب الشرقية « ١٩٤٤ ـ ٥٤ » حين أحيـــل على التقاعد ولم ينقطع عن العمل فانتدب استاذا زائرا فى جامعة هارفارد . وعين عضوا فى مجلس أمناء جامعة بيروت الامريكية ، ورئيس لجنة التربية فيه ، كما انتخب عضـــوا فى جمعيـات ومجامع عدة . وآثاره : أصول الدولة الاسلامية ، واللغــات السامية المتكلمة فى سـوريا ولبنـــان ، والسوربون فى أمريكا ، وخصائص الفرق الاسلامية ، وسوريا والسوربون ، وتاريــخ العرب ـ وقد نقل الىالعربية والاسبانية والبرتغاليةوالهولندية ـ وشريف عربى من سوريا مقاتل فى أيام الحــروب الصليبية ، وأصول الشعب الدرزى وديانته ، وكتاب الاعتبار لاسامة ، والعرب وقد نقل الى العربية والالمانية والفرنسية والاوردية والتركية ـ وتاريخ سوريا ولبنان وفلسطين ـ وقد نقله الى العربية الدكتور جورج حداد والاســــتاذ عبد الكريم رافق باشراف الدكتور جبرائيل جبور ، مؤسسة فرانكلين ، بيروت « ١٩٥٨ » ولبنـان فى التاريخ نقله الى العربية الدكتور أنيس فريحه وراجعــه الدكتور نقولا زيادة . مؤسسة فرانكلين ، بيـروت ١٩٦١ » وبمعاونة الدكتورين نبيه فارس وبطرس عبد الملك فهـــرس مخطوطات مكتبة جامعة برنستون فى ٦٦٠ صفحة كما عاون فى تمحيص معجم فلايشر فرد الفى كلمة انجليزية الى أصولهـا العربية تسربت عن طريق الاندلس والدردنيل والشرق الأوسط ومن مباحثه : الدراسات العربية والاسلامية فى جامعـــة برنستون وأول كتاب عربى طبع فى مطبعة برنستون « تاريخ مكتبة جامعة برنستون ١٩٤٢ » .

بايردودج « المولود عام ١٨٨٨ » B. Dodge, تخرج من جامعتى برنستون ويبل وعين رئيسا للجامعة الأمريكية فى بيروت « ١٩٢٣ ـ ٤٧ » ومستشارا فى هيئة الأمم المتحدة لوكالة غوث اللاجئين ، وأستاذاً زائرا بجامعة كولومبيا «١٩٤٩» ثم محاضرا فى جامعة برنستون « ١٩٥٠ ـ ٥٥ » وعضوا فى المجمع العلمى العربى بدمشق . وآثاره : فهرس النشاط الثقافى فى العصور الأربعة الأولى من الهجرة التى ذكرها الفهرست « الثقـــافة الاسلامية ١٩٥٤ » .

وليم البريت « المولود ١٨٩١ » W. Albright, ولـد فى كوكنبو من أعمال شيلى ، وتخرج بفقه اللغات الساميـــة من جامعة جونز هوبكنز « ١٩١٦ ـ ١٧ » والتحق بمدرســـة جونستون للتخصص « ١٩١٧ ـ ١٨ » وانتدب فى مدرســة الدراسات الشرقية الأمريكية فى القدس « ١٩١٩ ـ ٢٠ » ثـم عين نائب مدير فيها «١٩٢٠» ثم مديرا لهـــا « ١٩٢١ ـ ٢٩ . و ١٩٣٣ ـ ٣٦ » وكان أستاذا للغات السامية فى جونز هوبكنز «١٩٢٩» وأســتاذا للدراسات الشرقية فى المدارس الامريكية ، وتولى الاشراف على التنقيب عن الاثار فى سينا « ١٩٤٧ ـ ٤٨ » وفى بيحان من جنوب الجزيرة العربية « ١٩٥٠ ـ ٥١ » وعين أول مدير للمؤســـســة الامريكية لدراســـة السلالات البشرية. وعضوا فى مجامع عدة . ومن آثاره : نبذة عن المصــــطلحات

(١) وكان لوثرب ستودارد L. Stoddard, قد صنف كتابا بعنوان : حاضر العالم الاسلامى ، فنقله الى العربية الأسـتاذ عجاج نويهض وعلق عليه الأمير شكيب ارسلان .

المصرية السامية ، والمتخاطبون بالعربية فى فلسطين وآثارفلسطين والكتاب المقدس .

ارثر جفرى A. Jeffery, استرالى ، عين أستاذا فى الجامعة الامريكية بالقاهرة .ثم فى جامعة كولومبيا .

اثاره : نشر كتاب المصاحف للسجستانى ، وله عن نصوص القران الكريم وقراءاته دراسات وفيرة أشهرها : القران ، ونصوص من القرآن ، ودراسة عن مختصر شواذ القراءات لابن خالوية ، وابو عبيد والقرآن ، والفاتحة ، والقرآن وزيد بن على ، وبمعاونة مندلسون طريقة كتابة القرآن فى سمرقند وله كتابة القرآن . ثم فى عالم الاسلام : الاختبار فى الاسلام ، والجدل الاسلامى المسيحى وتاريخ محمد ، والادب الناهض للنصرانية والنصارى ، ومكة ، ونبى الاسلام ، والاسلام ، ومرجليوث ، والحركات الاسلامية ، وميجل أسين ، وفى غيرها : محمد اقبال ، والرسائل المتبادلة بين عمر الثانى وليون الثالث ، والبيرونى ومقارنة الأديان .

برافمان M. Bravmann, وآثاره : دراسات عن اللغات السامية ، واللهجة العربية ، وترجمة أسباب حدوث الحروف لابن سيناء ، وصيغة الامر بالعربية والعبرية ، والعصر الاسلامى الاول ، وابحاث عن اللغة العربية والنحو المقارن .

نيكل A.R. Nykl, وآثاره : صنف كتابا فى الأدب الأندلسى وترجم الى الانجليزية طوق الحمامة لابن حزم ونشر أزجال ابن قزمان بحروف لاتينية ، وكتاب الزهرة ومن مباحثه : ابن حزم . وبمعاونة سبرنجلنج الشعر الصوفى العبرى ، وله : الشعر العربى فى الاندلس عام ١١٠٠ وأغنية شعبية مغربية ودراسة عن القرآن ، واثر العربية الأندلسية فى الشعراء الجواليين ، وسيرة ابن قزمان ، وكتابات عربية فى البرتغال ، ومدح بلنسيه بالعربية ، ومفردات عربية وبنو الافطس ، وعلى ابن ابى طالب

وليم بوبر W. Popper, من أعلام المستشرقين ، تخرج على نولدكه ودرس فى جامعة كاليفورنيا ، ثم جاب الشرقين الادنى والأوسط ، وتنقل بين البدو والحضر ، فلما عاد الى الولايات المتحدة عين أستاذا فى جامعة كاليفورنيا ، وتخصص فى الدراسات العبرية ، ونشر كتابا عن النبى شعيب وشعره ، ثم شغف باللغة العربية وتفرغ لعصر المماليك ـ الذى استمر ٢٠٠ سنة وامتاز بفنه وثقافته وعلمه ـ وجمع تراثا كبيرا من المعلومات العربية كما تعمق فى تركيب كلماتها واشتقاقاتها . وقد صنف زملاؤه ومريدوه كتابا لتكريمه بعنوان : الدراسات الشرقية والسامية المهداة الى بوبر نشره فيشل وآثاره : دراسات مقارنة رصينة فى اسانيد المقريزى وابن تغرى بردى ، مما يسر له تحقيق مؤلفيه النفيسين : حوادث الدهور ، والنجوم الزاهرة ، فواصل العمل الذى باشره جوينبول وماتاس فى كتاب النجوم الزاهرة لابن تغرى بردى ، ونشر الجزء الثانى بثلاثة أقسام « ١٩٠٩ ـ ١٩١٢ » والجزء الثالث «١٩١٣» والجزء السادس ، بثلاثة اقسام « ١٩١٥ ـ ١٩١٩ » والجزء السابع بقسمين « ١٩٢١ ـ ١٩٢٣ » وفى القسم الثانى منه مقدمة فى سيرة المؤلف وتآليفه وتصحيحات وفهارس بالانجليزية «١٩٥٤» وجميع هذه الاجزاء مترجمة الى الانجليزية ، ومن مطبوعات جامعة كاليفورنيا » (١) ومن دراساته : هلال الصابى فى النجوم الزاهرة لابن تغرى بردى ، والف ليلة وليلة ، وابن تغرى بردى ونقد السخاوى .

فرانز روزنتال F. Rosenthal من أساتذة جامعة ييل . وآثاره : الترجمة الجديدة لمقدمة ابن خلدون ، وعلم التاريخ الاسلامى ، والترجمات اللاتينية من العربية ، وفلسفة أفلاطون فى العالم الاسلامى ، وأثر الصوفية فى اليهودية العربية ، وترجمة نصوص من فيثاغورس الى العربية ، والكندى والادب. ورسالة عن الدراسات اليونانية المنسوبة الى الفارابى ، والانتحار فى الاسلام ، والوهابية فى مصر ، وابو حيان التوحيدى وكتب ومخطوطات الكندى ، والاسطرلاب والسموءل ، وصاحب كتاب غرر السير ، ومن الكتب والمخطوطات العربية ، وافلوطين فى الفلسفة العربية ، ومطلع علم النفس فى الاسلام ، والقرآن ، واسحق بن حنين ، وتاريخ الاطباء ، والكتب والمخطوطات العربية والسياسة فى فلسفة الفارابى ، والكندى وبطليموس .

فيشل « المولود عام ١٩٠٢ » W.J. Rischel تخرج من جامعات هيدلبرج وجيسن ، وفرنكفورت . وتولى البحوث فى معهد العلوم الشرقية بالقدس « ١٩٢٦ ـ ٤٥ » وانتدب محاضرا فى جامعة كاليفورنيا «١٩٤٦» واستاذا للغات الشرق الادنى فيها «١٩٤٨» . ومن آثاره : أدب الكاتب لابن قتيبه « ليدن ١٩٠٠ » وأصل المصارف فى العصر الوسيط الاسلامى «١٩٣٣» وطائفة اشتهرت بتجارتها بين الهند وبين مصر فى العصر الوسيط . وله ترجمة التوراة بالفارسية ، وابن خلدون ومماليك مصر من ١٨٣٢ الى ١٤٠٦ وابن خلدون وتيمورلنك ، وسيرة ابن خلدون « الدراسات الشرقية لليفى دلافيدا ١٩٥٦ » .

رتشارد اتنجوزن « المولود عام ١٩٠٦ » R. Ettinghausen تخرج من جامعات ميونيخ ، وكمبريدج ، وفرنكفورت ، وعين مساعدا للدائرة الاسلامية فى المتحف الوطنى فى برلين « ١٩٣١ ـ ٣٣ » ومساعدا فى نشر دراسات الفن الفارسى «١٩٣٣ ـ ٣٤» وعضوا فى المعهد الامريكى للفن والاثار الفارسية « ١٩٣٤ ـ ٣٧ » ومعيدا للفن الاسلامى فى معهد الفنون الجميلة بجامعة نيويورك « ١٩٣٦ ـ ٣٨ » ومساعد استاذ للفن الاسلامى فى جامعة ميتشيجان « ١٩٣٨ ـ ٤٤ » وفى متحف فرير «١٩٤٤» وأستاذا للفن الاسلامى فى جامعة متشيجان «١٩٤٨» ومحررا لمجلة الفن الاسلامى « ١٩٣٨ ـ ٥١ » ومجلة الفن الشرقى «١٩٥١» . وآثاره : دراسات عن الفن الاسلامى والايقونات الاسلامية وعاون على نشر فهرس الكتب والمجلات باللغات الغربية وأثرها فى الشرقين الأدنى والأوسط ، فى العصور الوسطى والحديثة وبمعاونة بوشتال ، وكورزتمة كشف هولتر عن المخطوطات المزخرفة وله : الرسم عند الفاطميين ، والقرآن فى العهد السلجوقى ، والبرونز الاسلامى ، والغزالى ، والكتابة الماثلة فى عهد سامراء ، والوحدة فى الفن الاسلامى والوحدة والتنوع فى الحضارة الاسلامية ، والواقعية المبكرة وفى الفن

جوستاف فون جرنبوم المولود عام ١٩٠٩ G.E. Von Grunebaum نمسوى الأصل ، تخرج من جامعتى فينا وبرلين . وعين أستاذا مساعدا للدراسات العربية والاسلامية فى جامعة نيويورك « ١٩٣٨ ـ ٤٢ » وفى جامعة شيكاغو « ١٩٤٣ ـ ٤٩ » وأستاذا فيها « ١٩٤٩ ـ ٥٧ » وقد مثلها فى مؤتمر جامعة بوردو الذى اشتركت معها فى الدعوة اليه « ٢٩ حزيران / يونيو ١٩٥٦ » وأستاذا لتاريخ الشرق الادنى فى جامعة كاليفورنيا «١٩٥٧» ثم رئيسا لقسم دراسات الشرق الادنى فيها .

ومن آثاره : الشعر العربى ، والمفردات الفارسية فى اللغة العربية ، وتطور الشعر الدينى فى الاسلام ، وعناصر الف ليلة وليلة ، والشعر الجاهلى ، ومذهب الانتحال فى الأدب ، والهجاء فى النثر العربى ، وأثر العرب فى الشعراء الجوالين ، والتفسير الحديث للاسلام ، والاسلام فى العصر الوسيط وقد ترجمه الاستاذ عبد العزيز توفيق بعنوان حضارة الاسلام ، وابو دعاء الايادى ، وطبيعة الادب العربى ، وثلاثة شعراء من مطلع الخلافة العباسية : مطيع بن اياس ، ومسلم الخاسر ، وابو الشمقمق ، وقد نقل هذه الدراسة الى العربية الدكتور محمد يوسف نجم « بيروت ١٩٥٩ » والاسلام والثقافة الانسانية ، والاسلام والثقافة اليونانية ، ووثيقة من القرن العاشر فى الادب العربى ، والاتجاهات الاسلامية ، ورسالة فى العشق لابن سينا ، وروح الاسلام فى الادب ، والفردوسى ، والتاريخ وعلاقة حضارة الاسلام بثقافات البلاد التى فتحها ، ودراسة فى تاريخ الثقافة الاسلامية ، وهى أربع محاضرات ، منها واحدةلكاسكل ، عن انتشار الحياة البدوية فى الجزيرة العربية فى العصور الأولى للنصرانية .

---

(١) ونشرت الما مارن Elma Marin خلافة المعتصم نقلا عن الطبرى ، بترجمة وتعليق « صحيفة الجمعية الامريكية الشرقية ١٩٥١ »



بقلم: الدكتورة فاطمة موسى

لعل الرواية النثرية الطويلة ، كما نعرفها من أحدث فنون الكلمة عمرا ، اذ لايعدو تاريخها فى أوروبا قرنين وبعض قرن من الزمان ، واذا كانت فنون الشعر والمسرح هى - باعتراف الجميع - أقدم الأشكال الأدبية المعروفة فان ذلك يرجع أصلا الى ارتباط الشعر فى نشأته بالغناء ، والى صلة المسرح قديما بالطقوس الدينية سواء فى ذلك المسرح الاغريقى القديم أو المسرح الهندى أو المسرح الاوروبى المسيحى فى القرون الوسطى .

أما النثر كوسيلة للتعبير الأدبى فقد ارتبط بظهور الكتابة ، وهى مرحلة متأخرة نوعا فى تاريخ الحضارات المختلفة ، والرواية كفن من الفنون النثرية يعتمد على القارىء لا المستمع-تعتمد فى نشأتها وذيوعها على انتشار الطباعة واتساع نطاقها نتيجة لظروف محددة جعلت من الكلمة المطبوعة سلعة تباع وتشترى .. وتخضع لقوانين التجارة من ربح وخسارة مثلها مثل غيرها من السلع .

ويذهب بعض الباحثين الى أن الرواية - على حداثة عمرها - قد أضحت من أهم فنون الكلمة المقروءة فى العصر الحديث ، ان لم تكن أهمها ، مما دعا الكثيرين الى التوفر على دراسة تاريخها ومدارسها ومشاكلها التكنيكية المختلفة ، وهذا الاهتمام وليد القرن العشرين ، فقد كان نقد الرواية - ومازال - أكثر أنواع النقد تأخرا على كثرة مانشر وماينشر فى هذا الباب ، وقد تأخرت الدراسة العلمية الدقيقة لهذا الشكل الأدبى طويلا ونظرا لأن النقاد فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لم يدركوا الرواية على انها عمل فنى مثلها مثل القصيدة أو الصورة أو السوناتا ، ومازال بعض الكتاب يرون فيها فنا هجينا لامجال فيها لعناصر التجربة الجمالية .

ولعل هذا الاختلاف الواضح فى نظرة الكتاب الى الرواية من الأسباب التى حفزت بعض الباحثين من معاصرينا الى اخضاع هذا الشكل الأدبى الى دراسة مفصلة لتاريخه وتطوره على مر الأيام ، ولا يجد الباحث فى تاريخ الرواية مناصا من الرجوع الى بدايتها فى الأدب الانجليزى ، فنحن اذ نتحدث

عن « الرواية » (١) لانعنى بذلك القصص أيا كان انما نعنى ذلك الفن القصصى الذى ظهر أول ماظهر فى انجلترا فى مطلع القرن الثامن عشر ، مرتبطا بالمذهب الواقعى فى الفلسفة ايما ارتباط ومتخذا من الحياة اليومية للأفراد مادة للقصة ، وقد أرسى دعائمه فى النصف الأول من ذلك القرن رواد ثلاثة هم دانيال ديفو مؤلف **روبنسون كروزو** (١٧١٩) ، وصامويل ريتشاردسون مؤلف **باميلا أو جزاء الفضيلة** (١٧٤٠) ، **وكلاريسا أو قصة فتاة** (١٧٣٧) وهنرى فيلدنج مؤلف **جوزيف أندروز** (١٧٤٢) **وتوم جونز** (١٧٤٩) وقد نقله عنهم الفرنسيون ثم الروس فى القرن التاسع وبرزوا فيه حتى فاقوا الانجليز أنفسهم ، اذ لانرى فى قصاصيهم عملاقا فى مستوى تولستوى أو ستندال مثلا .

وقد اختلف الباحثون فى تعريف الرواية وتحديد مقوماتها فناقد قصاص مثل أ.م. فورستر يقنع بتعريف فرنسى مختصر من أن الرواية **قصة نثرية طويلة** ويكتفى بأن يضيف الى هذا التعريف أنها لايجب أن تقل عن خمسين ألف كلمة ، أما الأستاذ دوبريه فلا يجد مناصا من مزيد من التفصيل فيذهب الى انها ذلك

« الشكل الأدبى الذى يقوم مقام المرآة للمجتمع ، مادتها : انسان فى المجتمع ، احداثها نتيجة لصراع الفرد ـ مدفوعا برغباته ومثله ـ صراعه ضد الاخرين ، وربما مثلهم ايضا ، وينتج عن صراع الانسان هذا للملاءمة بينه وبين مجتمعه أن يخرج القارىء بفلسفة ما أو رؤيا عن الانسانية » .

وليس هذاتعريفا للرواية وحدها كما هو واضح بل **وصف** لمقومات الأدب العظيم أيا كان .

ولعل خير تعريف يحضرنى فى هذا المجال هو ذلك الذى اورده أرنست بيكر فى مقدمة مؤلفه الضخم عن تاريخ الرواية الانجليزية :

« الرواية تعبير للحياة الانسانية من خلال سرد (٢) قصصى نثرى » .

ولعل كثيرين من الكتاب لايوافقون الأستاذ بيكر على هذا التعريف اذ يرونه جامعا حقا ولكنه ليس مانعا بأى حال من الاحوال ، وأنه قد دعاه الى أن يدرج فى تاريخه هذا كثيرا من القصص الذى لا يمت الى « جنس » الرواية بصلة .

ومع تسليم الجميع بأن هذا الجنس الأدبى لم يظهر كاملا الا فى القرن الثامن عشر ، فقد ذهب البعض (ومنهم الاستاذ بيكر) الى البحث للرواية عن اسلاف فى كل ماسبقها من فنون قصصية حتى أرجعوا نسبها الى القصص اليونانى النثرى فى القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد ، وادرجوا فى تاريخها السير المطولة فى مغامرات الفرسان من قصص العصور الوسطى والنوادر والاقاصيص من امثال **ديكاميرون** بوكاشيو **والف ليلة وليلة** العربية ، هذا ويرى بعض الكتاب ان مثل هذا البحث لا طائل تحته وان كتابة تاريخ السيارة مثلا لايعنى بالضرورة الرجوع الى تاريخ أقدم انواع المركبات مما عرفته الانسانية على مر العصور ، واذا كان الطرفان قد اتفقا على أن الرواية بمعناها الحديث وليدة القرن الثامن عشر ، فما هى الظروف التى أحاطت بمولدها وأدت الى ظهور هذا الفن بالذات فى تلك الفترة التاريخية المحددة ؟

الطبقة الوسطى ونشأة الرواية : ـ

من الملاحظ أن الرواية ـ مثلها مثل الصحافة ـ تقترن فى منشئها ونموها بنمو الطبقة الوسطى وازدهارها وازدياد تأثيرها فى حياة البلاد الأدبية ، ومن المرجح أن هذا هو السبب فى أن فن الرواية هذا كان أسبق الى الظهور فى الأدب الانجليزى منه فى الآداب الأوربية الأخرى ، فمن الحقائق التاريخية المعروفة ان الطبقة الوسطى فى انجلترا كانت أسبق الى الظهور وأسرع فى الازدهار ـ بمائة سنة على الاقل ـ منها فى دول القارة ، وذلك لأسباب تاريخية وجغرافية لامجال لتفصيلها فى هذا المقال وانما يكفينا أن نذكر ان ثورة ١٦٨٨ التى يطلقون عليها اسم الثورة المجيدة والتى بمقتضاها طردت أسرة ستيوارث من الحكم لاصرار جيمس الثانى على حقوقه المقدسة كملك ، واتى البرلمان بملك يحكم بمقتضى وثيقة الحقوق Bill of rights هذه الثورة حققت المكاسب الاساسية لثورة فرنسا ١٧٨٩ ، وقد كان من مظاهر هذا السبق الذى احرزته الطبقة الوسطى فى انجلترا تبكير الانقلاب الصناعى فيها ، وتفوقها على جاراتها فى التوسع الاستعمارى ، وفى ميدان الأدب وازدهار الصحافة ومولد فن جديد هو فن الرواية .

(١) استعملت كلمة رواية هنا كترجمة للكلمة الانجليزية novel ، وهى تختلف عن قصص الرومانس romance الذى لا ينتمى الى الواقع بصلة ما .

(٢) استعملت كلمة « سرد » كترجمة لكلمة narrative والقصص السردى يسمع أو يقرأ كالملحمة أو الرواية أوالقصة القصيرة ، فى مقابل القصص التمثيلى darmatic كالمسرح والسينما مثلا .

ولايخفى على القارىء أن الحديث عن اقتران ظاهرة أدبية ما بظاهرة تاريخية أو اجتماعية معينة لايمكن أن تثبت صحته الا بتفصيل دقيق للظروف الخاصة بهذا الفن بالذات والتى توفرت فى ذلك الوقت ، والا اصبح مثل هذا الكلام ضربا من التخمين لا نفع فيه ، وفى حالة الرواية يمكن تصنيف هذه الظروف تحت أبواب أربعة هى :

أولا : تراث قصصى ينبع منه هذا الفن الجديد

ثانيا : نثر سهل طيع يمكن أن يقوم بتوصيل الأحداث الى ذهن القارىء توصيلا مباشرا .

ثالثا : ظروف معينة للطباعة والنشر والتسويق

رابعا : جمهور كبير من القراء ، قادر على شراء الكتاب بأعداد تجعل من الرواية سلعة مربحةللتاجر وسنورد فيما يلى خلاصة قصيرة لهذه الأبواب الأربعة كلا على حدة :

١ ــ توفر هذا التراث فيما سبق أن أشرنا اليه من سير الفرسان التى حفظتها المطبعة من الزوال (١) ، وما أبدعه خيال بعض شعراء القرن السادس عشر من قصص نثرى لايمت الى الواقع المعاصر بصلة بل يصور حياة فتية وفتيات من الرعاة يعيشون فىأركاديا أو جنة الرعاة علىالأرض أو شخصيات من التراث اليونانى واللاتينى ، وكلها تهاويل لاتستهدف محاكاة حياة الانسان المعاصر ، وكذلك فى سير الشطار الجوالين على غرار ماكتبه سير فانتس الاسبانى ولوساج الفرنسى (٢) ، ومانقل عن الفرنسية فى القرن السادس عشر من قصص الرومانس وفى القرن السابع عشر من قصص الحب النبيل ، ومانقل عن الايطالية من نوادر واقاصيص من نوع النوفيللا كقصص بوكاشيو ، وعن العربية من قصص **الف ليلة وليلة** (٣) ، وما تبعها من قصص فارسية وتركية ، كما يدخل فى هذا التراث ذلك القصص الدينى والرمزى الذى ازدهر فى القرن السابع عشر وخاصة قصة جون بنيان الشهيرة

(١) دخلت المطبعة انجلترا سنة ١٤٧٤ ، وكانت سيرة الملك آرثور وفرسانه من أوائل الكتب التى طبعت ، طبعها كاكستون فى سنة ١٤٨٤ .

(٢) لعل كلمة الشاطر خير ترجمة للكلمة الاسبانية picaro وهو البطل المتجول الذى يصبح عصبا لقصة من نوع يسمى picaresque يقال انه تأثر بفن المقامةالعربى، كما تأثر الرومانس بالسير العربية الشهيرة كسيرة عنترة بن شداد مثلا .

(٣) ترجمت ألف ليلة وليلة الى الفرنسية فى سنة ١٧٠٤ ومنها الى الانجليزية فى السنة نفسها ، ولاقت نجاحا وذيوعا دعا الكتاب الى مزيد من ترجمة القصص الشرقى واختلاقه فى كثير من الاحيان .

رحلة الحاج ، ويدخل فيه فن من فنون الكتابة النثرية ظهر فى اخريات القرن السادس عشر يسمى **شخصيات** وهى نوع من اللوحات الكلامية التى تصور طباع شخصيات معينة اما لافراد أو لأصناف كالبخيل ومحدث النعمة والثرثار الخ ، ويدخل فيه كذلك فن المقال كما مارسه كبار كتاب النثر فى مطلع القرن الثامن عشر من امثال اديسون وستيل ، وهما أول من دبج المقال فى لفظ رشيق ولاذع فى نفس الوقت ، تنشر فى مجلة دورية لهذا الفرض (١) .

٢ ــ **أداة التعبير** : لم يكن هذا التراث القصصى القديم لينبت فن الرواية كما نعرفه اليوم لو لم يتخلص النثر الانجليزى فى اخريات القرن السابع عشر من أثقال المحسنات البديعية ، فقد كان كثير من هذا القصص سواء فىذلك الانجليزى والفرنسى المترجم يروى بلغة عامرة بالزخرف اللفظى وبالتضمين أى خلط الشعر بالنثر ، وبالأسلوبيات التى لاتستهدفالا اظهار براعة الكاتب فى الكتابة لاتوصيل معنى معين الى ذهن القارىء وقد شهد القرن السابع عشر تطورا خطيرا فى تاريخ النثر الانجليزى ، اذ ظهر النثر العلمى وهو النثر البسيط الذى يصلح ادارة للتفكير الفلسفى ولنقل الأفكار ، وساعد على ظهوره فى ذلك القرن الخلافات المذهبية التى احتدمت بين الكنيسة الرسمية ودعاة التطهير من اتباع كرومويل ، والاهتمام بأخبار الرحلات والمكتشفات الجغرافية والعلمية ، وتأسيس الجمعية الملكية للعلوم ، وأصدار الدولة لترجمة معتمدة للانجيل فى ١٦١١ فى أسلوب مبسط يعتمد علىحصيلة الرجل العادى من الفاظ ، وقد كان للنزعة التطهيرية المتطرفة التى تحتم تخصيص يوم الاحد برمته للصلاة وقراءة الانجيل أو كتب المواعظ دور كبير فى نشر أثر هذه الترجمة على اللغة الانجليزية وتأثيرها الكبير فى أسلوب الكتابة ، وقد سادت هذه النزعة حياة الانجليز منذ الحرب الاهلية فى القرن السابع عشر الى مطلع القرن العشرين ، ومازالت بعض آثارها واضحة فى حياتهم حتى اليوم .

(١) اشترك هذان الاديبان فى اصدار مجلة أدبية تعتبر الاولى من نوعها اذ تقتصر على نشر مثل هذه المقالات هى مجلة **المتفرج** spectator وقد قلدهما فيما بعد أساطين النثر فى القرن الثامن عشر من أمثال جونسون وجولد سميث ، وكان لهذه المجالات أثر بالغ فى ارساء دعائم فن المقال والكتابة الفنية عموما .

وقد كان هذا التطور كما أسلفنا ضروريا لظهور الرواية وقد يذهب بعض الباحثين الى أن الرواية تحتل مركزا وسطا بين العلم والفن .

« فمن خصائصها دراسة المادة الخام وتسجيل مجموع الملاحظات بطريقة موضوعية خالية من الميل تماما كما يفعل العالم بمادته ، ولكنها فى الوقت نفسه ليست علما فالتجربة الخيالية ليست تجربة حقيقية .. الا أن الرواية تعطينا نتائج فحص فلسفى أو علمى أو على الأقل فحص فكرى وليس رؤية عاطفية أو غنائية ، لذا كان النثر أسلوبها المناسب ولم تظهر الرواية الحقيقية الا بعد شيوع نثر صالح للتسجيل العلمى والتفكير الفلسفى » (١) .

وهذا الرأى قد يصدق على الرواية التقليدية كما عرفها القرنان الثامن عشر والتاسع عشر وان لم يطابق تماما التطورات الحديثة فى هذا الفن ، ولعله ليس من قبيل المصادفة أن اثنين من رواد هذا الفن الأوائل كانا من انصاف المتعلمين الذين لم يدخلوا جامعة ولم يتشربوا بالثقافة التقليدية السائدة فى العصر الاوغسطى ، التى تقوم على دراسة الأدب الكلاسيكى .

فقد كان دانيال ديفو تاجرا وصحفيا ومخبرا سياسيا ولم يكن من اتباع الكنيسة الرسمية فلم يدخل جامعة أو مدرسة من مدارس الحكومة، وكان صامويل ريتشاردسون صاحب مطبعة ولم يدخل هو الآخر جامعة أو يلقن الشعر اليونانى واللاتينى واصول الكتابة الفنية كما عرفها عصره .

وقد هاجم النقاد من اتباع المذهب الكلاسيكى السائد كلا من ديفو وريتشاردسون لأسلوبهما «السوقى» الخالى من دواعى الجمال، الا أن كتاب الرواية قد حققوا من اعراضهم عن الاسلوب التقليدى كسبا هاما ، اذ جعلوا من الأسلوب اداة طيعة للاقتراب من مادة القصة، وتوصيل جزئياتها المفصلة توصيلا مباشرا الى القارىء ، كما أصبح فى الامكان ايهام القارىء بأن مايقرؤه قد حدث فعلا فى الواقع وان الكاتب ليس الا وسيطا محايدا مهمته توصيل الحقيقة .

والى هذا العامل (عامل الاسلوب) يرجع تأخر ظهور الرواية فى فرنسا الى مابعد الثورة الفرنسية وما بعد التيار الرومانسى مع ظهور قصص هامة فى القرن السابع عشر كقصة مدام دى لافاييت **الاميرة كليف** وقصة **العلاقات الخطرة** ، ومايبعد هذه القصص عن التراث الحقيقى للرواية هو الصناعة الاسلوبية التى تحول بين القارىء وبين الاقتناع بحدوثها حقا .

٣ : ظهور تجارة نشر الكتب كبديل لنظام رعاية البلاط والنبلاء للكتاب وهو النظام السائد فى القرنين السادس عشر والسابع عشر فمن المعروف ان المطبعة دخلت انجلترا فى اخريات القرن الخامس عشر (١٤٧٤) الا أن صناعة الكتب مازالت حرفة لا علاقة لها بالتسويق مادام المولون من الاغنياء من النبلاء ووجهاء القوم ، فلم يكن لانتاج الكتاب علاقة مباشرة بربح أو خسارة ، وبازدهار الطبقة الوسطى وذبول نفوذ النبلاء وسطوتهم قل اعتماد الكتاب والفنانين عليهم وظهر الناشر أو الكتبى كوسيط بين الكاتب وجمهور من القراء ، وقد برزت هذه الفئة الجديدة من المولين أو بالأحرى التجار ، واستقرت فى انجلترا باسرع مما حدث فى بقية بلدان القارة الأوروبية ، وأصبح هؤلاء الناشرون يملكون الصحف والمجلات ومجلات المتابعة ويتحكمون فى رواج المطبوعات أو كسادها ، ويستخدمون الكتاب من كل صنف لسد حاجة السوق تبعا لرغبات جمهور القراء ، اذ أصبح الكتاب سلعة تخضع لقوانين العرض والطلب ، وقد كانت الرواية على جدتها من اكثر صنوف الأدب رواجا ، مما حدا بالناشرين الى اغراق السوق بالروايات والقصص المترجمة والملخصة من كل نوع .

وقد أظهر كثير من الكتاب استياءهم لهذا التغير الذى أصبح الكاتب بمقتضاه « مستخدما » لدى هؤلاء التجار ، وأن الأدب والفكر بدخولهما ميدان التجارة أصبحا تحت امرة ذوق السوق والعامة من جمهرة القراء ، وكل هذا صحيح فى جملته خاصة وأن الناشرين فى ذلك الوقت شأنهم فى ذلك شأن رواد الرأسمالية فى كل المجالات — كانوا يستخدمون الكتاب بأبخس الأجور ويكافئونهم « بالقطعة » مما هبط بمستوى الكتاب من جميع النواحى .

وقد وجدت الرواية الطويلة المفصلة اقبالا ورواجا لم يلقه فن من فنون الكتابة غيرها ، وليس من قبيل المصادفة هنا ايضا أن كلا من ريتشاردسون وديفو كانا من المشتغلين بصناعة الكتب بطريقة أو بأخرى .

٤ : أما العامل الرابع وهو ظهور جمهور من القراء يعشقون هذا الفن الجديد ويقبلون عليه بشغف ادى

---

(١) أرنست بيكر : **تاريخ الرواية الانجليزية** ، الجزء الأول ، ص ١٧ .

الى تثبيت دعائمه واجتذابه لجل الطاقة الخلاقة فى القرن التاسع عشر فلعله كان العامل الحاسم فى هذا التطور، ونحن اذ نتحدث هنا عن جمهور من القراء لانعنى بهذا أن غالبية الشعب كانت تعرف القراءة والكتابة وتقبل على شراء الكتب أو الصحف، انما نعنى بهذا مجرد ازدياد عدد القراء فى حدود نسبة معينة من اهل البلاد وهى نسبة محدودة على اى حال ، فبالرغم من انتشار الامية بين طبقات الشعب الدنيا الا أن القرن الثامن عشر شهد زيادة كبيرة فى فرص تعلم القراءة والكتابة بانتشار المدارس الخيرية التى كانت تقصد أصلا الى تعليم الفقراء قواعد الدين الاولية وقراءة الانجيل ، ومدارس العجائز وهى مدارس تشبه الكتاب عندنا مع فارق أن الذى يقوم بالتعليم امرأة عجوز بدلا من الفقيه ، وارتفعت نسبة من يعرفون القراءة من أصحاب الحرف الصغيرة وعمال المتاجر وخدم وخادمات المنازل (وكان عددهم يقدر بالآلاف ويفوق عدد اى فئة اخرى من فئات العاملين فى المدن) ، ولم يكن القراء من هذه الطبقة ليؤثرون فى سوق الكتب لولا ظاهرة جديدة بدأت فى حوالى سنة ١٧٢٥ هى انتشار المكتبة الدوارة أو مكتبة الاعارة وهى حوانيت لاعارة الكتب مقابل اشتراك سنوى يتراوح بين جنيه ونصف جنيه ، أو فى مقابل بنس واحد للكتاب من جزء واحد ، وقد انتشرت هذه المكتبات انتشارا واسعا بعد ١٧٤٠ ، وكان لها أثر كبير فى ازدهار فن الرواية فى ذلك الوقت ، حتى لقد اقتصرت بعض هذه المكتبات فى بضاعتها على الروايات ، وأصبح الحديث عن أثر المكتبة الدوارة فى افساد ذوق القراء وافساد اخلاق العامة والنساء ، من الموضوعات الذائعة فى احاديث المتأدبين من دعاة « الذوق السليم » والمصلحين الذين أضحوا يرون فى هذا الشغف بقراءة الرواية مضيعة لوقت ثمين كان أولى أن ينفق فى عمل نافع أو فى قراءة كتب الدين والصلوات .

وقد تميزت هذه المكتبات بظاهرة طريفة يرجع اليها الباحثون السبب فى انتشار جنس الرواية بالذات ، وهى ازدياد عدد النساء من القارئات ازديادا كبيرا يفوق عدد الرجال بمراحل ، وهذه الظاهرة مرتبطة هى الأخرى بظروف تطور الطبقة الوسطى فى ذلك الوقت ، فبازدياد عدد افرادها زاد عدد النساء ممن يعرفن القراءة والكتابة ويجدن من الفراغ الطويل ماينفقنه فى القراءة وكان قسطهن من التعليم ضئيلا أو متوسطا لايتيح لهن قراءة الأدب « العالى » أى الأدب الكلاسيكى ، أو الفلسفة أو التاريخ ، وبالرغم من أن الحجاب لم يعرف فى أوروبا بمعناه الشرقى الا أن النساء كن يقضين جل وقتهن منفصلات عن الرجال، الذين كانوا يقضون يومهم فى العمل أو الرياضة (الصيد مثلا) ثم المقاهى التى انتشرت انتشارا واسعا فى القرن الثامن عشر ، وكل هذه أبواب من النشاط كانت بطبيعة الحال مغلقة فى وجه النساء .

ولم يكن هذا الفراغ قاصرا على المؤسرات من نساء الطبقة الوسطى بل تعداه الى المستويات الدنيا من هذه الطبقة اذ خفت كثير من اعبائهن المنزلية نتيجة لتطور ظروف الانتاج ، فلم تعد النساء يغزلن فى البيوت أو يخبزن أو يصنعن الشمع والصابون والجعة اذ أصبح شراء هذه الضروريات من السوق أرخص وأسهل .

وقد اثر هذا الجمهور النسائى فى اتجاه الرواية تأثيرا لا شك فيه ، اذ اهتم الروائيون بايراد التفاصيل الدقيقة لحياة أفراد عاديين من أوساط الناس هم أيضا ، ويمكن للقارىء — أو للقارئة — أن يتعرف على نفسه وعلى جيرانه بينهم ، وبرزت أهمية **البطلة** كمحور للرواية وهى بطلة من لحم ودم تنتابها أحداث تبدو واقعية من الممكن حدوثها لأى امرأة اخرى فى مكانها ، ونرى ريتشاردسون فى روايته الأولى **باميلا** يتخذ بطلة للقصة فتاة تعمل خادمة فى بيت أحد النبلاء ويحاول السيد ان يغويها وهى تقاومه حتى لايجد مفرا من أن يتزوجها اذا كان يريدها ، فاذا بهذه الفتاة المتواضعة تشغل القارىء بصراعها ضد سيدها الأرستقراطى فى مئات من الصفحات سخر منها كثير من رجال الأدب ولكنها أصبحت قرة عين جمهور خفير من القارئات (وبينهن نسبة كبيرة من خادمات المنازل) وأصبحت قصتها حجر الأساس لصرح ضخم هو الرواية النسوية ، أى التى تظهرنا على وجهة النظر الأنثوية فى الحياة ، وقد أسهم فى بنائه أساطين الرواية من جين أوستن الى هنرى جيمس وفلوبير وتولستوى .

والى هذا الجمهور من القارئات يعزى اهتمام الرواية بالموضوع العائلى domestic اى بموضوعات الحب والخطوبة والزواج والأسرة

والميراث وغير ذلك مما يشغل اهتمام المرأة بدلا من الموضوعات البطولية heroic من حروب ومغامرات وغرام خيالي وكلها موضوعات الرومانس

وقد كان تدهور المسرح فى القرن الثامن عشر من العوامل المساعدة على ازدهار الرواية ، وهذه ايضا ظاهرة مرتبطة بسيادة اخلاقيات الطبقة الوسطى ، فقد كانت الطبقة الوسطى النامية من اعدى أعداء المسرح منذ ازدهاره فى عصر الملكة اليزابيث وكان المسرح فى نظر المصلحين الدينيين والاجتماعيين من أبناء هذه الطبقة مباءة يجدر محوها من على وجه الأرض وكان اغلاق المسارح فى مدينة لندن من أول مظاهر انتصار كروموبل فى القرن السابع عشر ، وقد عاد المسرح بعودة الملكية الى انجلترا فى سنة ١٦٦٠ ، عاد اكثر تبذلا فى نظر التطهيريين المتزمتين واكثر غيا من اى وقت مضى ، وكان كتاب المسرح لايتورعون عن التفكه بكل ماهو مقدس فى نظر هؤلاء ولذا فقد كان رواده من الارستقراطية اللاهية العابثة ومن عامة الشعب من هواة « الترسو » أما كبار التجار واصحاب الحوانيت والعاملين المجدين فى استغلال موارد البلاد والاثراء مع الاحتفاظ بنصيبهم المرسوم فى ملكوت السماوات فكانوا يرون فى ارتياد دور اللهو - كما كان المسرح يسمى حينئذ - رجسا من عمل الشيطان .

وقد أخذت الحكومة تشدد من قبضتها على المسرح فى القرن الثامن عشر وصدر قانون للترخيص فى ١٧٣٧ يحتم استصدار رخصة من الحكومة قبل عرض اى مسرحية فأقفل عدد من المسارح أبوابه واتجه بعض كتاب المسرح الى الرواية كان أهمهم هنرى فيلدنج الرائد الثالث لهذا الفن الجديد ، ويعتبره بعض الباحثين اهم المؤسسين لفن الرواية لأنه كان - بعكس ديفو وريتشاردسون - اديبا « مثقفا » أى أنه لقن التراث التقليدى للأدب فى ذلك العصر وكتب الرواية داعيا انه يسهم فى خلق فن جديد يختلف عما سبقه من فنون ولكن يلتقى معها من بعض الوجوه ، أى أن اسهامه فى خلق هذا الفن الجديد كان داعيا مقصودا وانه قد اقتبس من الفنون الأخرى - بما فى ذلك فن التصوير - بعض الملامح التى تناسب هذا الخلق الجديد .

وقد استمر تدهور المسرح مطردا طوال القرن التاسع عشر وامتصت الرواية كل عبقرية قصصية عرفها الأدب الانجليزى فى ذلك العصر ، حتى ظهرت له بوادر نهضة جديدة فى أخريات القرن لامجال لتفصيلها هنا .

يتضح من كل ماسبق ان فن الرواية مرتبط فى نشأته بالطبقة الوسطى فعلا ، فهل يعنى هذا أن مآله الى الزوال بزوال سلطان هذه الطبقة وتزعزع مثلها واخلاقياتها كما يذهب بعض المفكرين ؟ ان الخروج بمثل هذه النتيجة بناء على هذه المقدمات التى أوردناها فى هذا البحث لن يكون الا من مظاهر التفكير السطحى الذى لا يأخذ فى اعتباره قدرة كل فن من الفنون على التشكل والتغير - تبعا لمنطقة هو وقوانينه هو التى تنشأ بعد اكتمال نموه ، اذ يصبح مستقلا عن الظروف المصاحبة لنشأته ، كالمولود اذا خرج من بطن امه أصبح له كيانه الخاص الذى يدفعه الى الاستقلال عنها تماما اذا بلغ سن الشباب .

وفى تاريخ فن الرواية نرى أن هذا الفن الذى اكتمل نموه فى القرن التاسع عشر الذى يمثل ذروة سيادة اخلاقيات الطبقة الوسطى وفلسفتها ، هذا الفن تدرج منذ منتصف القرن الماضى حتى أصبح اداة لنقد هذه الطبقة وكشف الزيف والرياء فى معتقداتها وامعانا فى هذا الاستقلال ظهر من الروائيين والنقاد من يدخل الرواية فى زمرة الفنون الرفيعة ، أى التى تتمتع بمكانة ثابتة على اختلاف العصور والأزمنة ، وظهر منهم من أدخل عليها من فنون التجريب والتجديد والاهتمام بالبناء والصياغة مايؤهلها لمثل هذه المكانة فعلا الا ان تفصيل هذا التغير لايتأتى الا بدراسة تطور الرواية كفن مستقل وهذا مانرجئه لمقال آخر ، نخصصه لهذا الموضوع .

المراجع :

(1) Walter Allen, *The English Novel*, Pelican, 1960.

(2) E.A. Baker, *The History of the English Novel* (1924-38), Vol. I.

(3) Bonamy Dobrée, *English Literature in the Early Eighteenth Century*, 1700-1740, Oxford, 1959.

(4) Leslie Stephen, *English Literature and Society in Eighteenth Century*, Duckworth, 1947.

(5) Ian Watt, *The Rise of The Novel*, University of California Press, 1957.



الأسس النفسية لمسرح اللامعقول

بقلم : الدكتور عمر شـــاهين

العلاقة بين العلوم النفسية بما فيها علم النفس المرضى وعلم النفس وعلم الأمراض النفسية والفنون الانســـانية علاقة وثيقة أصبحت بديهيـــة من البديهيات . فغير بعيد عن الأذهان الاتجاه الأدبى فى نصف القرن الأخير نحو الأدب الذى يستمد مادته من دراسة طبيعة النفس الانسانية وأغوارها العميقة وتفاعلاتها الداخلية فى علاقتهـا مع المجتمع كأدب (أبسن - شو - بيراندللو) وهكذا اتخذ الأدب الحديث صفة نفسية ونتيجة لهذا الاتجاه اندفعت العلوم النفسية تحاول أن تدرس الأدب وتضع له الأصول والقوانين التى تستمدها من طبيعة النفس الانسانية . كل هذا كان يدور فى مجال المعقول وعلى سنن العقل . والعقل لغويا كما يقول الفيروزبادى هو العلم بصفات الأشياء أو هو القوة التى يكون بها التمييز بين القبيح والحسن . والعقـل يشترط المنطق والسببية لكل ما يدور فى مجاله . غير أن الأدب لم يتوقف عند هذه المرحلة فى مجال العقل. وانما استمد من العلوم النفسية مجالا جديدا هو مجال اللامعقول . وفى هذه المرحلة اتجه الأدب الى الخروج على نطاق القوانين العادية للفكر الانسانى الواعى ليغوص فى متاهة اللاوعى بقانونها الفوضوى العام ، انه لا قانون . وليكون الأدب لا معقولا لزم أن يكون غير مألوف للانســـان ولقوانينه وللبيئة وأحكامها .

وهكذا أصبح من الواجب على العلوم النفسية أن تتدخل مرة ثانية لتدرس هذه الظاهرة وتستخرج لها قوانينها وتبحث عن تأثيرها على الانسان وعلى المجتمع ، وتشير - باعتبارها علوما عقلية - الى مواضع القبح والحسن فيها ..

وقد يظن بعض النـــاس أن اللامعقول تجديد وابتكار ، وعلى هذا الأساس وحده تجد كثير من النظريات مؤيدين لها لن يلبثوا أن ينفضوا من حولها حين ينتفى عامل الجدة والطرافة ويبقى عامل الجد والمنفعة .

والحقيقة أن أدب اللامعقول ليس سوى محاولة لكى يماثل الفنان كثيرا من الظواهر العـــادية فى حياة الانسان ، والتى لا تجد من الضجة ما يجده اللامعقول وأدبه .

فالاحلام سواء كانت احلام يقظة او منام لا تتقيد بقواعد العقل والمنطق فهى لا معقولة ، واختـــلاط العقل فى مريض الذهان وما ينشأ عنه من سلوك وتصرف لا معقول ، وكثير من العـــاب الحواة هى محاولة للخروج على المألوف من قـــوانين الطبيعـــة ظاهريا ، فهى محاولة لايجاد اللامعقول .

وكثير من ألعاب الاطفال التى لا يستطيع الطفل فيها أن يميز بين الواقع والخيال كأن يسافر وهو فى حجرته ويرفض أن يحدثه أخوه لأنه مسافر ، أو يعامل دميته معاملة الطفل فيطعمها ويعطيها الدواء. كل هذا لا يخضع لقوانين الواقع وان أغرق فى الخيال أيضا فهو لا معقول ، فاللامعقول اذن ليس بدعا وان كان بدعة ، وكل هذه الظواهر التى تحدثنا عنها ظواهر مؤقتة تنتهى باصطدامها بالواقع . فالحالم يعلم أنه فى حلم وأنه لا علاقة لهذا الحلم بواقعه ، والمجنون عند شفائه يعلم أنه كان فى اضطراب ، والحاوى يعلم أنه لم يحرق ورقة النقد ، والطفل عندما يميز يعلم أن ما كان يفعله ليس سوى خيال.

ولكن اللامعقول يختلف عما تقدم فى أن له صفة

الارتباط بالتراث الانسانى ارتباطا زمنيا ينكره هو نفسه فيما ينكر من علاقة الزمن كما سنوضح فيما يلى :

واللامعقول يقول بوجود التناقض بين الموجودات • هذه الظاهرة التى راعت مع زميلتها ظاهرة القطبية Poverty of Thoughts اللامعقوليين فهرعوا اليها يسجلونها على أساس أنها الوجود ، وان كان قد فاتهم فى دراسة هذه الظاهرة الناحية الميكانيكية فى الموضوع فان أى تناقض بين قوتين يدفع دائما الى انتاج قوة ثالثة هى محصلة لهما وهى التى تدفع التطور والتقدم •

فالتناقض كما افهمه عملية ديناميكية متحركة وليس عملية استاتيكية •• وبغير التناقض لا يكون التطور •

تركيب اللامعقول

لكى نفهم مسرح اللامعقول سنعمد الى مناقشة تركيبه الوصفى الاستاتيكى ، ثم تركيبه الحركى الديناميكى ، واخيرا شخصياته كما نفهمها فهما كليا •

التركيب الاستاتيكى للامعقول

ان وظائف العقل الانسانى الرئيسية ثلاث : أولها وظيفة التفكير والمعرفة (Cognition) وثانيها وظيفة الشعور والوجدان (Affect) وثالثها وظيفة السلوك والتصرف (Conation)

وسنتابع فيما يلى تعبير اللامعقول عن كل وظيفة من هذه الوظائف معتمدين فى هذا على دراسة مسرحية **الكراسى** (ليوجين أيونسكو) وترجمة عبد القادر التلمسانى **ولعبة النهاية** (لصمويل بكت) وترجمة علاء الديب ، **وياطالع الشجرة** (لتوفيق الحكيم) ثم شذرات من **مسرحيات** (**ايونسكو**) ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى •

١ ــ وظيفة التفكير والمعرفة

(أ) **التفكك** اننا نرى أن الصفة الغالبة على التفكير والمعرفة فى مسرح اللامعقول هى صفة التفكك (Dissociation) بين الفكرة وما يليها ، بل بين الجملة وما بعدها • ويساعد فى هذا ما يلى :

(ب) انتفاء السببية والمنطقية ، فليس يلزم أن تكون المقدمة لتكون النتيجة • والأمثلة على هذا عديدة ، فمن (**يا طالع الشجرة**) نجد عملية حضور الدرويش واختفاء الجثة بدون مقدمات واضحة ، ومن مسرحية **الكراسى** •

العجوز : ما اعرفش ياسميراميس يا حبيبتى ايه السبب ، يمكن الواحد كل ما يمشى أكثر كل ما يفوط أكثر وأكثر ، وده سببه الارض اللى بتدور •• تدور •• تدور
العجوزة : تدور •• تدور يا حبيبتى تدور •• (صمت) أى والله صحيح معاك حق ، انت عالم كبير مافيش كلام •

(ج) فقد تكوين الجملة

ففى مسرحية **المغنية** (لايونسكو) نرى هذا المثال :

السيدة مارتان : ياهيكوش كيكوش ، ميكوش
السيد مارتان : القط نط حط بط
السيدة مارتان : كرشنالوب ، كرشنالوب ، كرشنالوب
السيد مارتان : بابا هابا جابا ، البابا غابه ، البابا ما غابه •
السيدة مارتان : بازار ، مازار ، جزار ، عازار
السيد مارتان : شغل ، بقل ، بغل
السيدة مارتان : آبو ، آبو ، آبو
السيدة مارتان : حثغخ ، طهشع
السيد مارتان : دو ، رى ، مى ، فا ، صو ، لا ، سى
السيدة مارتان : قال القمح للكرنب وقال الكرنب للطمية
السيدة مارتان (وهى تحاكى القاطرة) : بف ، بف ، بف ، بف ، بف ، بف ، بف ، بف •

(د) تداخل الأفكار غير المتجانسة ووجودها فى نفس اللحظة ، فى كلام البطل الواحد ، من ذلك قول العجوز فى مسرحية **الكراسى** : **(أنا حطمت موهبتى ، أنا كسرتها ، انت فين ياماما ، أمى انت فين يا أمى ، هه هه هه أنا يتيم يتيم يتوم)** •

(هـ) ومثل قول العجوز : **وفى نهاية النهاية من مدينة باريس ، كان فيه •• كان فيه ايه ؟**

العجوزة : كان فيه ايه ياحبيبى ؟ كان فيه ايه ياحبيبى ؟
العجوز : كان الجو جميلا

(و) فقد وحدة المجرى الفكرى بين الأبطال المختلفين ، ونقصد بذلك عدم التلاقى بين أفكار الأبطال فى المشهد الواحد أو اللحظة الواحدة ، فكل واحد يعيش فى واد رغم وجودهم معا ، وكل منهم ينشغل بفكرة قد تكون نقيض الفكرة التى ينشغل بها من يتحدث اليه • والمثال على ذلك كلام العجوزة عن ابنها فى **نفس اللحظة التى يتكلم العجوز** عن عدم وجود ابن لهما ، ثم كلامها عن حسن معاملة العجوز لأهله وحديث العجوز فى نفس اللحظة عن سوء معاملته لأهله •

٢ ــ عدم التحديد (Vagueness)

ونقصد به أن الفكرة تكون غير واضحة وغير محددة وسبب ذلك استخدام الرمزية والتكثيف اللذان سنتحدث عنهما فيما يلى كما يساعد عليه التفكك

وتداخل الأفكار غير المتجانسة وعدم التلاقى بين أفكار الأبطال . ومن أبرز سمات عدم التحديد اللادرية المتفشية فى هذا المسرح فنرى فى **لعبة النهاية :**

كلوف : لم هذه المهزلة يوما بعد يوم؟
هام : انه روتين من يدرى
ثم فى نقلة أخرى
كلوف : نعنى شيئا انت وانا ــ أوه هذه نكتة ظريفة
هام : من يدرى ؟

ونرى من الأسباب التى تساعد على عدم التحديد استخدام الالفاظ التى تحتمل أكثر من معنى من ذلك ما ورد فى **الكراسى** .

العجوز : حاتقولى امثلة تاريخية تانى. أنا تعبت من تاريخ فرنسا عاوز اشوف المراكب على الميه عاملة بقع فى الشمس

فمن الجائز أن يكون المقصود أن البقع ستكون موجودة فى الشمس ، أو ستكون موجودة على الماء أثناء ظهور الشمس .

٣ ــ عدم التقييد بالواقع والتداخل بين الواقع والخيال (Interpenetration)

ومن ذلك تصوير ما يحدث نتيجة فقدان الذاكرة بين زوجين فى **مسرحية المغنية .**

السيد : ياسيدتى العزيزة ان عندى شقة رقمها ٨ فى الدور الخامس
السيدة : هذا عجيب بالهى ! ما اغرب هذه المصادفة فانا ايضا عندى شقة رقمها ٨ فى الدور الخامس يا سيدى .

فهذا التصوير لاضطراب الذاكرة لا يمكن أن يحدث فى حدود المعلوم اذ أن السيد اذا كان سينسى أنه زوج السيدة فمن المؤكد أنه سينسى ارتباطاته بهذا الزواج ويدخل فى ذلك البيت الذى يعيش فيه معها .

ونرى فى لعبة النهاية ما يأتى :
هام : لقد ذهب الكلب
كلوف : انه ليس كلبا حقيقيا انه لا يستطيع أن يذهب

ويدخل فى عدم التقيد بالواقع فكرة اللامعقول عن الزمن فاننا نجد أن هذا البعد الرابع **لويلز** ينتفى فى اللامعقول فالماضى والحاضر يحدثان فى نفس اللحظة بدون تتال ومثالنا على هذا مسرحية الحكيم **(ياطالع الشجرة)** فى تصويره للمناقشة التى تمت بين السيد وزوجته فى نفس اللحظة التى يحقق فيها المحقق فى اختفاء الزوجة . ومن ذلك أيضا ما ورد فى مسرحية **القاتل بغير أجر .**

بيرنجيه : يمكن أن يكون عمرى ٦٠ سنة أو ٧٠ أو ٨٠ أو ١٢٠ كيف أعرف ؟ ان الزمن امر ذاتى شخصى . ثم ان طبيعة الزمن متغيرة وقد يكون التتالى فيه معكوسا ، ففى الكراسى يقول العجوز وعمره ٩٥ سنة أنا كنت باحبك ، الكلام ده من ١٠٠ سنة وفى نفس المسرحية .

العجوز : الساعة ٦ بعد الظهر والدنيا ضلمت ، فاكرةزمان كانت الدنيا تبقى لسه نهار الساعة ٩ بالليل الساعة ١٠ ، ف نص الليل .

بل ان الزمن يتخذ شكلا يمكن تمثيله من ذلك ما ورد فى مسرحية **الكراسى** أيضا :
العجوزة : قلد شهر فبراير .
فيقلد العجوز شهر فبراير .

والمكان منعدم فتقول العجوزة فى مسرحية الكراسى :
« يا بنى ده ما كانت عمرها موجودة باريس ده » .

وحتى ذات الأشخاص متغيرة فيقول العجوز فى نفس المسرحية :
« أنا .. من أنا ؟.. أنا واحد تانى .. أنا الواحد التانى »

ويدخل أيضا فى هذا الباب تصوير مسرح اللامعقول للهلوسات (Hallucinations) السمعية والبصرية . ونقصد بالهلوسات الصور العقلية للمدركات بدون وجود الصور الواقعية لها . فكل ضيوف العجوز صور عقلية أى هلوسات بصرية ومناقشاته معهم رد على هلوسات سمعية .

ثم ا مسرح اللامعقول لا يكتفى بهذا ، بل يصور أيضا الضلالات (Delusions) ونقصد بها الأفكار الخاطئة التى لا تتمشى مع طبيعة الأمور ، ومن ذلك وجود الضلالات التعاظمية عند العجوز فى مسرحية **الكراسى** اذ أنه يعتقد أن عنده رسالة للانسانية .

العجوز : معاكى حق أنا لى رسالة باكافح من أجلها ..عندى حاجة فى قلبى لازم اقولها رسالة لازم أبلغها للانسانية كلها .

٤ ــ فقر الأفكار : Poverty of thoughts
التى يعانى منها شخصيات هذا المسرح والأدلة على هذا ما يلى :

(أ) التكرار المتواتر (sterotypy) سواء فى الحركة أو الكلام ، ومن ذلك تكرار العجوزة لهذه الجملة **« انت موهوب يا حبيبى »** ، ثم فى مكان آخر :
« وبعدين ضحكنا ضحكنا ضحكنا وفضلنا نضحك »

(ب) المصاداه (Echolalia) ونقصد بها أن يكرر السامع الكلام الذى سمعه وكانه صدى له ، ومن ذلك الموقف بين العجوز والعجوزة فى مسرحية **الكراسى** من أول قول العجوزة :
« احنا اتعذبنا كتير كتير »
« حتى قول العجوزة »
« لا يمكن ابدا »

(ج) تكرار الكلمات الأخيرة (Palilalia) ونقصد بها التكرار المتتالي للكلمة في نهاية الجملة وقد يتكرر المقطع الأخير من الكلمة (Logoclonia) ومن ذلك قول العجوزة في **الكراسي** :

« شفت جلالتك .. جلالتك .. لالتك »

(د) الاعتماد على التماثل اللفظي (Analogy) لاستمرار المسرحية مثل :

العجوزة : والغفرة والمطارنة والكيمائيين والنحاسين والكمنجاتية والمندوبين والرؤساء ورجال البوليس والتجار الخ ..

وكذلك الاعتماد على ارتباطات الرنين (Clang Association) والمثال على هذا قول العجوزة :

« عزمت البابا والبوابة والبيبان »

(هـ) التوقف المستمر واستخدام الصمت في تتابع واضح ، الأمر الذي يشجعنا على تمييز تجميد الأفكار (Block of Thoughts)

(و) قلة الحصيلة الفكرية لما يفهمه البطل في المسرحية من بطل آخر ، ثم لما يفهمه القارىء . ومثالنا على هذا :

هام : كلوف

كلوف (**بصبر فارغ**) : ماذا تريد ؟

هام : نحن لم نبدأ في ان نعني شيئا

كلوف : نعني شيئا ؟ أنت وانا .. أوه هذه نكتة ظريفة

٥ - تجريد اللغة من المعنى واستعمالها كمجرد اداة محدثة للنغمة حتى انه كثيرا ما تنازل هذا المسرح عن الألفاظ واستخدم الحروف الأبجدية في ترتيب عشوائي أحيانا ومقصود أحيانا أخرى .

وقد سبق أن أوردنا في النص امثلة تؤكد هذا .

٦ - الاغراق في الأفكار المبهمة والفلسفية مع ظهور محتوى اللاداعي .

ونظرة واحدة الى ما سبق وصفه تذكر الدارس باضطرابات التفكير والمعرفة في مرضى الفصام .

١ - وظيفة الشعور والوجدان :

ونلاحظ على شخصيات اللامعقول اضطرابا في هذا المجال يتخذ أكثر من صورة فنرى مثلا الاحساس باللامبالاة وفقدان العاطفة ومثال ذلك :

ناج : ماذا يعني هذا (**صمت**) هذا لا يعني شيئا (**صمت**)

هل أحكي لك حكاية الترزي ؟

نل : لا . لماذا ؟

ناج : لكي نضحك

نل : انها ليست مضحكة

ناج : كانت تجعلك تضحكين دائما

وأحيانا يعبر عن الشعور ونقيضه :

نل : ان التعاسة هي أكثر الاشياء اثارة للضحك في هذه الدنيا .

وقد نرى تغييرا مفاجئا في الشعور بدون سبب معقول فالعجوزة تبكي فجأة ثم تضحك فجأة في مسرحية الكراسي :

وقد تتميز بعض شخصياته بالتعدي الموجه للذات أو للآخرين ، وتتخذ في ذلك وجهة سادية في بعض الأحيان مثل ما سيأتي :

هام : جعلتك تقاسي كثيرا اليس كذلك ؟

كلوف : ليس هذا

هام : ألم أجعلك تقاسي كثيرا ؟

كلوف : نعم لقد قاسيت

هام (**مستريحا**) : أوه لقد افزعتني

وقد تتخذ وجهة ماسوشية . مثل :

كلوف : وقلت لنفسي أحيا - كلوف . يجب أن تتعلم كيف تتعذب أحسن من هذا .

وأحيانا نرى عدم تطابق بين الشعور ومقتضى الحال . ففي لعبة النهاية نرى هذا الحوار :

ناج : هل تذكرين ؟

نل : لا

ناج : عندما اصطدمنا ونحن على عجلتنا ذات الكرسيين وفقدنا ساقينا (**يضحكان بشدة**)

٣ - وظيفة السلوك

وسلوك شخصيات اللامعقول هي جماع التفاعل بين اضطراب التفكير والشعور ، على أن هذا التفاعل يتميز عند بعض الشخصيات بضعف الارادة الواضح . فمن الممكن تحويلهم من عمل الى عمل بدون سبب ، ومن الممكن استقرارهم في وضعهم ، في حين أن الظروف تستدعي تغييرا . ويتميز عند بعض الشخصيات بمظاهر النكوص التي سنذكر بعضا منها فيما بعد :

التركيب الديناميكي للامعقول :

١ - الرمزية : (Symbolism)

وهي احدى أسس اللامعقول فنرى مثلا « **بكت** » في **لعبة النهاية** يضع الجدين في صندوقي زبالة رامزا بهذا الى **تدهور الانسانية فيهما** . ونرى العجوزين يساعدان السيدة غير المرئية على النهوض ثم تقول العجوز :

وسخت روحك والفستان بقى كله تراب .

رامزة بهذا الى حدوث تصرفات غير لائقة من السيدة غير المرئية . والرمزية في اللامعقول ليست محددة كما هو الحال في الأحلام اذ أنها ناشئة عن عملية واعية يختلف فيها البشر اختلافا فرديا كبيرا على النقيض من العمليات اللاواعية التي يشترك فيها البشر نظرا لانتفاء الارادة الواعية ولوحدة الدوافع اذا كنا سنقول كما قال يونج بوجود لا وعي جماعي .

٢ ـ انتفاء الكبت :

ويعتمد مسرح اللامعقول على التعبير المباشر عن الدوافع والعواطف فنجدها تنطلق على سجيتها كما حدث فى الموقف بين العجوزة والمصـور ، وبين العجوز ومدام لابل وبين الكولونيل والسيدة .

٣ ـ النكوص : (Regression)

ونقصد بالنكوص الرجوع الى أسلوب بدائى فى التصرف ، **فنجد فى مسرحية الكراسى أن العجوزة** تسحب العجوز ويتجهان معا الى مقعدين فى مقدمة المسرح **ويجلس العجوز بشكل طبيعى جدا فى** حجر العجوزة . **ونجد هام يتبول على نفسه** فى مسرحية **لعبة النهاية .**

٤ ـ التكثيف : (Condensation)

والمثل على هذا شجرة الحكيم فى **ياطالع الشجرة** التى تنتج أربعة أنواع من الثمر اذ أن تركيبها تكون من أربع شجرات متكاثفة مجتمعة فى شجرة واحدة

ومن **لعبة النهاية نرى هذا الحوار :**

هام : برغوث ـ أما تزال هناك براغيث ؟

كلوف : فى جسمى واحد الا اذا كان قملة

هام (منزعجا) : ولكن قد تبدأ الانسانية كلها مرة أخرى منه . امسكه بحق السماء امسكه .

فهو هنا **يريد أن يذكر أن** الانسان قد يتطور من البرغوث وأنه بقتـل البرغوث سـيمنع تكرار الانسانية .

التعويض (Compensation)

فنرى « هام » وهو لا يبصر يحاول أن يضع نفسه وسط الحجرة تماما ، ورغم وضعه يسيطر على كلوف ويأمره وينهاه .

شخصيات اللامعقول :

من الواضح أن مسرح اللامعقـول قد استخدم شخصيات غير معقولة لتقوم بالادوار الرئيسية ، فلو قرأنا مسرحية **الكراسى** لوجـدنا أن شخصية العجوزين ليسا سوى شخصيتين لمريضين بجنون الشيخوخة (Senile Psychosis) سجل الكاتب ما يجول بينهما وانهى حياتهما بانتهاء الرسالة . ومن المعلوم أن التعدد جائز فى الاصابة بالمرض العقـلى فيمن يعيشون سويا ، وان هذين العجـوزين يمكن اعتبارهما على هذا الاساس حالة (Folie à Deux) تعبير يفهم منه أن الاضطراب حدث لهما معا . وأما شخصية الخطيب فان مرضه العضوى لم يمنع أن يتضح فى شخصيته التفاعل الضـلالى (Paranoid Reaction) باعتقاده فى نفسه القدرة على التعبـير والتوضيح رغم افتقاره الى أسسه فى السمع والكلام .

وأما هام بطل مسرحية **لعبـة النهـاية** فمريض باكتئاب السن (Involutional Degression) **وأما** ناج ونل فمريضان بجنون الشيخوخة الذى كان يعانى منه العجوزان فى مسرحية **الكراسى .** وأما كلوف الابن فلا يعدو أن يكون حالة من حالات الفصام البسيط بضعف ارادته المتناهى وسهولة استهوائه .

وأما شخصيات **ياطالع الشجرة** فلم توغـل فى المرض العقلى الى هذا الحد وذلك مرده الى طبيعـة المسرحية التى يطرق فيها الحكيم أبواب اللامعقول متشبثا بمنطق المعقول وهو الذى يقول فى مقدمته

« انى سرت فيها على طريقتى فى شهر زاد وسـول وفاق ووسيط سلام بين المنطقة الشعبية والمنطقة الرسمية محـاولا تحطيم الجدار القائم بينهما »

لذلك نرى فيها شخصيات أسـوياء كشخصية المحقق مثلا بجانب شخصية تعانى من تسلط فكرى هى شخصية الزوج . (Obsession)

واحب ان أوضح أن الصور المرضية السابقة قد ينقصها بعض الرتوش وان كانت الملامح الرئيسية فيها واضحة ، وسبب ذلك أن مصورها أديب وليس بدارس للأمراض النفسية .

الابداع والاستمتاع فى اللامعقول :

الدوافع التى تدفع الفنان الى انتاج هذا النوع من الفن لا تخرج عن دوافع الفن الانسانى عموما وان تميزت هنا بمحاولة شديدة لتحقيق الذات . وهى تدفع الانسان الى أن يحاول اثارة عامل الغرابة فيما ينتج ليسترعى اهتمام القـارىء وليثير فيه دوافع الاستكشاف والاستطلاع والتغلب على الصعوبة بجانب دافع الاهتمام الموضوعى . كما أن المبدع فى هـذا المسرح يحاول أن يثير الدوافع العضوية فى القارىء وبخاصة الدوافع الجنسية وذلك بالتعبير عنهـا بصراحة ودون غموض .

وعملية الاستمتاع عملية عاطفية الى حد ما بجانب كونها عملية فكرية . والملاحظ فى هذا المسرح أن الاندماج العاطفى فى الشخصيات (Empathy) وهو من أسس الاستمتاع العاطفى لايمكن أن يتم نظرا للتفكك القائم فى تصوير الشخصيات . وتتم عملية الفهم أو الاستمتاع الفكرى فى هذا النـوع من المسرح بمحاولة من جانب المستمتع للتعرف على مكنونات نفسه فى الصورة التى يقدمها الفنان ، أى أنها تعتمد أساسا على عملية الاسقاط تماما كما يرى الشخص

فى قطعة السحاب وجوها يألفهـــا أو حيوانات يعرفها ، وكما يحدث حين ينظر الانسان الى البدر فيراه حينا وجه انسان ضاحك وحينـا آخـر وجه انسان باك • وصورة البدر واحدة لم تتغير وانما الذى تغير هو نفسية الرائى •

ولقد استخدمت هذه العمليـة فى التعرف على مكنونات النفس الانسانية وذلك باختبارات الاسقاط التى يدون فيها المختبر ما يراه فى رسـوم غـير محددة كنقطة حبر مثلا كما هو الحال فى اختبار « رور شاخ » •

من كل ما تقدم نستطيع أن نسهل الأمـر على مرتادى هذا النوع من الفن • فما عليهـم الا أن يصوروا مجموعة من الذهانيين والمرضى ثم يدعوهم يتحاورون ويتصرفون كل كما تؤهله له طبيعة مرضه العقلى أو الجسمى ودون ارتباط من أيهما بالآخر • وكلما أوغلت شخصياتهـم فى مراتب المرض أو الجنون كلما زادت الاصالة فى انتاج اللامعقول •

ولا يقلقن المرتاد فكرة ما اذا كان سيحكم الناس له أو عليه ، فان من الناس من سيحاول جعلها معركة بينه وبين الفهم يريد فيها أن يتغلب وأن يسيطر فيفهم ما يشاء على هواه ، ومنهم من ستسيطر عليه دوافع الاستكانة (Submission) فينبهر بما لا يفهم ويصور له انبهاره انه لم يفهم لأن فى الموضوع صعوبة تدل على ارتفاع القيمة فينساق لما يوحى اليه مهللا مكبراً •

ولا على المرتاد اذا وجد اختلافا كبيرا فى حين يفهمه شخص وآخر فان هـذا مرده الى طبيعـة شخصياتهم ، وهكذا يكون اللامعقول انتصاراً فى كل مجال وبكل سلاح •

اننا نسأل أنفسنا بعد هذا التصوير عما يفعله اللامعقول فى مجتمعنا ونحن نضع فى الحساب التأثير العميق للفنون على المجتمع •

ان اللامعقول يهدم القواعد والقوانين • وحتى قوانين الواقع والتقدم الانسانى • انه يزعزع ثقة الناس فلا ماض ولا حاضر ولا مستقبل ولا خير ولا شر ، ولا أمان اذ لا حتمية ، ولا منطق ، وتكون النتيجة انتشار القلق والخوف • انه يفتح الباب أمام الدوافع التى يكبتها المجتمع لتنظيم العلاقات الانسانية فيجعلها هى الأساس فى هذه العلاقات •

انه يحطم المثل والضمير الذى يحكمها فليس هناك مثل لذاتها وانما هى بقع فى رداء الوجود •

انه يجعل محـــور التفكير الشخصى ذاته دون اهتمام ببقية الجماعة • انه يهتم باللغة كنغمة لا كوظيفة ، وهل يختلف الانسان عن الحيوان اذا كانت لغته أصواتا لا معنى لها • ان مجتمعنا الذى يقوم على الاشتراكية يجعل محور تفكير الانسان مصلحة الجماعة ، وكلما تقدم المجتمع وتطور كلما اكتشف جديدا من القوانين التى تكفل مزيدا من العلـم والعدالة ، ذلك لأنه بالعلم والعدالة تزداد الطمأنينة وينتفى القلق •

ان المجتمع الاشتراكى يقوى نوازع الضمير ويمده بقوى جديدة من حقوق المجتمع ، فالانسان فى هذا المجتمع ليس فردا ولكنه مجمـــوعة من الوظائف الانسانية •

ان المجتمع الاشتراكى يرفع دائما شـعار اللغة والفن للحياة ، واللامعقول يرفع شعار اللغـة لمجرد اللغة بل لمجرد الرنين • وبينما يدعـو المجتمـع الاشتراكى الى تقوية النوازع الاجتماعية نرى مجتمع اللامعقول يدعو الى التفكك حتى فى الجملة الواحدة•

وبعد •• فمنذ عشر سنوات تقريبا وكنت أعمل طبيبا بمستشفى الأمراض العقلية كان من بين مرضاى مريضة تشكو من نوع معين من المرض العقلى • غير ان الظاهرة التى استرعت انتباهى حين ذاك انها كانت تنطق بألفاظ متتابعة غير مفهـــومة ، ثم تسألنى : هل تعرف ماذا قلت ؟ فأجيبها بالنفى ، فتخبرنى ان ما قالته معناه كذا •• وهكذا تشخصت حالتها على أســاس أنها مبتكرة للغـــة جديدة (Neologism) وكانت مثارا للكثير من الجـــدل والمناقشات بين أطباء المستشفى •

ثم حاولت أن أتابع معها هذه اللغـــة الجديدة وأسجل عباراتها ومعانيها • ولكنى لم أستمر على ذلك طويلا ، فقد كانت المعانى غير ثابتـة لنفس الألفاظ ، وكانت ألفاظ المعانى تتغير بتغير الأحوال•

ولم أصب بخيبة الأمل كما سيفعل رواد اللامعقول حين يكتشفون أن اللغة الجديدة ليست لغـة على الاطلاق ، لأن اللغة أداة لنقل المعانى بين الناس •

ونعود فى النهاية الى كتب اللغة لنعلم أن العقل جنة ، وأن العقول هى المعاقل ، وأن المعقول وأدبه هو الحصن الذى نلمس فيه الا يزيغ العقـل والا يضطرب المجتمع •



للكلام عن الفن السكندرى وعن التماثيل التى تعبر عن هذا الفن تعبيرا صادقا ، لا بد لنا أن نبدأ بذكر شىء عن مدينة الاسكندرية . فمن المعروف أن الاسكندر المقدونى غزا بلاد الشرق الاوسط فى القرن الرابع قبل الميلاد ، وفتح مصر سنة٣٣٢ ق.م ، ورأى أن يجعل لها عاصمة جديدة تكون قريبة من البلاد الاغريقية ونقطة اتصال بين القارات الثلاث، فانشأ مدينة الاسكندرية مكان قرية صغيرة عرفت باسم راكوتيس Rhakotis وتقع امامها جزيرة فاروس Pharos التى اتصلت بالشاطىء فيما بعد واصبحت تكون جزءا من الميناء الشرقى للمدينة ، وتشمل الآن شبه جزيرة راس التين والانفوشى . وعلى جزيرة فاروس أقام بطليموس الثانى سنة ٢٨٠ ق‌م منارة الاسكندرية الشهيرة ، وقد اتخذ اسم الجزيرة « فار Phar » او « فنار » بعد ذلك اسما للمنارات فى كل مكان . ويوجد مكان هذه المنارة الآن طابية « أو قلعة » انشأها السلطان قايتباى فى القرن الخامس عشر الميلادى . كذلك وضع بطليموس الأول نواة جامعة الاسكندرية العظيمة ومكتبتها ، ويمكن تحديد مكانها الآن فى المنطقة التى يتقاطع فيها شارع النبى دانيال بشارع الحرية « فؤاد سابقا » .

وعند وفاة الاسكندر الاكبر فى سنة ٣٢٣ق‌م كانت الامبراطورية المقدونية تشمل مقدونيا وبلاد الاغريق ومصر ومعظم آسيا من بحر ايجه حتى البنجاب جنوبى القوقاز وبحر قزوين فيما عدا شمال آسيا الصغرى وأرمينيا والجزيرة العربية (١) . ومن ثم فقد كانت معظم الدول العربية التى نعرفها اليوم ، وهى العراق وسوريا ولبنان والأردن وفلسطين ومصر تكون جزءا من هذه الامبراطورية . ولما اجتمع قواد الاسكندر فى بابل غداة وفاته لبحث مشكلة حكم الامبراطورية المقدونية ، قسمت أقاليمها بين عدد منهم ليحكموها باعتبارهم ولاة من قبل الاسرة المالكة المقدونية فآلت الدول العربية سالفة الذكر الى اثنين من ؤلاء القواد وهما بطليموس والى مصر وسليوكوس Seleucus والى بابل. وقد عرفت هذه الدول من ذلك الوقت باسم الدول الهلينستية. وكلمة هلينستى تتكون من كلمتين (هلين Hellenic, East أى الشرق) ومعناها الحضارة الهلينية فى الشرق ، أو امتزاج الحضارة الهلينية بالحضارة الشرقية . على أن هذا اللفظ لم يظهر الا بعد أن غزا الاسكندر بلاد الشرق ، ومنذ ذلك الوقت لم يعد يوجد فن شرقى خالص أو اغريقى أو رومانى خالص ، بل وجد كل منها ممتزجا بغيره من الحضارات والفنون ، واستمر الحال على ذلك حتى كانت الفتوحات الاسلامية فى القرن السابع الميلادى .

(١) Tara, W. : Hellenistic Civilisation, (London 1930) p. 6.

على أن استقرار الاغريق بمصر لم يكن وليد فتوحات الاسكندر، بل سبق ذلك بنحو أربعة قرون أى فى نهاية القرن الثامن وبداية القرن السابع قبل الميلاد ، عندما أخذ الكثيرون من تجارهم يستقرون فى شمال الدلتا (١) ، وقد رحب فراعنة العصر الصاوى بالاغريق لما افادوه من نشاطهم التجارى وقوة سواعدهم فى بناء جيش قوى ، وفى نفس الوقت فقد جنى الاغريق من مصر الخير الوفير ، ولم يقتصر الامر على جمع الثروات الطائلة فحسب ، بل افادوا كثيرا من الحضارة المصرية . وعلى الرغم من أن العصر الذهبى للحضارة المصرية كان قد ولى وانقضى ، فان العصر الصاوى كان عصر نهضة عظيمة تهدف الى احياء تقاليد الماضى المجيد ، وفى خلال تلك النهضة المصرية كانت بلاد الاغريق لاتزال تحبو فى مهد الحضارة ، فلا غرو اذن أن كان للحضارة المصرية أكبر الأثر فى فنون الاغريق وصناعاتهم وعلومهم وآية ذلك أنهم كانوا يوفدون البعثات لتلقى العلم بها .

وفى القرن الرابع قبل الميلاد عجزت مصر بعد أن هد المشيب قواها عن صد عدوان الفرس عليها على حين استطاعت بلاد الاغريق الفتية الصمود أمام الفرس ، وكان ان دخلت مصر فى حظيرة الامبراطورية الفارسية وأخذ نجم الحضارة المصرية فى الافول ، واحتفظ الاغريق باستقلالهم وحضارتهم .

ولما آلت مصر الى بطليموس لاجوس بعد تقسيم امبراطورية الاسكندر ، أقام على ضفاف النيل صرح مملكته التى استمرت قرابة ثلاثة قرون ، وكان لواء الزعامة فى حوض البحر الابيض المتوسط معقودا دون منازع للحضارة الاغريقية .

وجدير بنا فى هذا المقام ان نذكر بعض الخصائص المصرية مما يسهل معها فهم الحضارة البطلمية فهما صحيحا . ويأتى فى مقدمة هذه الخصائص القوة الحيوية الكامنة فى الأمة المصرية التى اتسمت بصفة الاستمرار والبقاء بشكل لم يسبق له مثيل فى أمة غيرها ، فلم تفلح القوة اطلاقا فى القضاء على الروح القومية . فقد حبت الطبيعة مصر بقدرة عجيبة على الصبر واحتمال المكاره، وأثبت المصريون مرارا وتكرارا شدة اعتزازهم بكرامتهم واستمساكهم بتقاليدهم ، وبدلا من أن يفزعهم البطش ويردهم عن معتقداتهم كان يدفعهم الى التعصب لهذه المعتقدات والاستماتة فى الذود عنها .

وبرغم ان الاغريق كانوا يشبهون آلهتهم بالآلهة المصرية ، وبرغم ان كثيرين منهم كانوا يعبدون آلهة مصرية ويدخلون المعابد المصرية ويقدمون لآلهتها القرابين ، فانهم مع ذلك لم يتخلوا عن معتقداتهم الدينية القديمة . أما المصريون فانهم قد كانت لهم

(١) موسوعة كمبردج فى التاريخ القديم ص ٣ ص ٢٩١



للكلام عن الفن السكندرى وعن التماثيل التى تعبر عن هذا الفن تعبيرا صادقا ، لا بد لنا أن نبدأ بذكر شيء عن مدينة الاسكندرية . فمن المعروف أن الاسكندر المقدونى غزا بلاد الشرق الاوسط فى القرن الرابع قبل الميلاد ، وفتح مصر سنة٣٣٢ ق.م ، ورأى أن يجعل لها عاصمة جديدة تكون قريبة من البلاد الاغريقية ونقطة اتصال بين القارات الثلاث، فانشأ مدينة الاسكندرية مكان قرية صغيرة عرفت باسم راكوتيس Rhakotis وتقع امامها جزيرة فاروس Pharos التى اتصلت بالشاطىء فيما بعد واصبحت تكون جزءا من الميناء الشرقى للمدينة ، وتشمل الآن شبه جزيرة راس التين والانفوشى . وعلى جزيرة فاروس أقام بطليموس الثانى سنة ٢٨٠ ق‌م منارة الاسكندرية الشهيرة ، وقد اتخذ اسم الجزيرة « فار Phar » او « فنار » بعد ذلك اسما للمنارات فى كل مكان . ويوجد مكان هذه المنارة الآن طابية « أو قلعة » انشأها السلطان قايتباى فى القرن الخامس عشر الميلادى . كذلك وضع بطليموس الأول نواة جامعة الاسكندرية العظيمة ومكتبتها ، ويمكن تحديد مكانها الآن فى المنطقة التى يتقاطع فيها شارع النبى دانيال بشارع الحرية « فؤاد سابقا » .

وعند وفاة الاسكندر الاكبر فى سنة ٣٢٣ق‌م كانت الامبراطورية المقدونية تشمل مقدونيا وبلاد الاغريق ومصر ومعظم آسيا من بحر ايجه حتى البنجاب جنوبى القوقاز وبحر قزوين فيما عدا شمال آسيا الصغرى وارمينيا والجزيرة العربية (١) . ومن ثم فقد كانت معظم الدول العربية التى نعرفها اليوم ، وهى العراق وسوريا ولبنان والأردن وفلسطين ومصر تكون جزءا من هذه الامبراطورية . ولما اجتمع قواد الاسكندر فى بابل غداة وفاته لبحث مشكلة حكم الامبراطورية المقدونية ، قسمت أقاليمها بين عدد منهم ليحكموها باعتبارهم ولاة من قبل الاسرة المالكة المقدونية فآلت الدول العربية سالفة الذكر الى اثنين من ؤلاء القواد وهما بطليموس والى مصر وسليوكوس Seleucus والى بابل. وقد عرفت هذه الدول من ذلك الوقت باسم الدول الهلينستية. وكلمة هلينستى تتكون من كلمتين (هلين Hellenic, East أى الشرق) ومعناها الحضارة الهلينية فى الشرق ، أو امتزاج الحضارة الهلينية بالحضارة الشرقية . على أن هذا اللفظ لم يظهر الا بعد أن غزا الاسكندر بلاد الشرق ، ومنذ ذلك الوقت لم يعد يوجد فن شرقى خالص أو اغريقى أو رومانى خالص ، بل وجد كل منها ممتزجا بغيره من الحضارات والفنون ، واستمر الحال على ذلك حتى كانت الفتوحات الاسلامية فى القرن السابع الميلادى .

(١) Tara, W. : Hellenistic Civilisation, (London 1930) p. 6.

على أن استقرار الاغريق بمصر لم يكن وليد فتوحات الاسكندر، بل سبق ذلك بنحو أربعة قرون اى فى نهاية القرن الثامن وبداية القرن السابع قبل الميلاد ، عندما أخذ الكثيرون من تجارهم يستقرون فى شمال الدلتا (١) ، وقد رحب فراعنة العصر الصاوى بالاغريق لما أفادوه من نشاطهم التجارى وقوة سواعدهم فى بناء جيش قوى ، وفى نفس الوقت فقد جنى الاغريق من مصر الخير الوفير ، ولم يقتصر الامر على جمع الثروات الطائلة فحسب ، بل أفادوا كثيرا من الحضارة المصرية . وعلى الرغم من أن العصر الذهبى للحضارة المصرية كان قد ولى وانقضى ، فان العصر الصاوى كان عصر نهضة عظيمة تهدف الى احياء تقاليد الماضى المجيد ، وفى خلال تلك النهضة المصرية كانت بلاد الاغريق لاتزال تحبو فى مهد الحضارة ، فلا غرو اذن أن كان للحضارة المصرية أكبر الأثر فى فنون الاغريق وصناعاتهم وعلومهم وآية ذلك أنهم كانوا يوفدون البعثات لتلقى العلم بها .

وفى القرن الرابع قبل الميلاد عجزت مصر بعد أن هد المشيب قواها عن صد عدوان الفرس عليها على حين استطاعت بلاد الاغريق الفتية الصمود أمام الفرس ، وكان أن دخلت مصر فى حظيرة الامبراطورية الفارسية وأخذ نجم الحضارة المصرية فى الافول ، واحتفظ الاغريق باستقلالهم وحضارتهم .

ولما آلت مصر الى بطليموس لاجوس بعد تقسيم امبراطورية الاسكندر ، أقام على ضفاف النيل صرح مملكته التى استمرت قرابة ثلاثة قرون ، وكان لواء الزعامة فى حوض البحر الابيض المتوسط معقودا دون منازع للحضارة الاغريقية .

وجدير بنا فى هذا المقام ان نذكر بعض الخصائص المصرية مما يسهل معها فهم الحضارة البطلمية فهما صحيحا . ويأتى فى مقدمة هذه الخصائص القوة الحيوية الكامنة فى الأمة المصرية التى اتسمت بصفة الاستمرار والبقاء بشكل لم يسبق له مثيل فى أمة غيرها ، فلم تفلح القوة اطلاقا فى القضاء على الروح القومية . فقد حبت الطبيعة مصر بقدرة عجيبة على الصبر واحتمال المكاره، واثبت المصريون مرارا وتكرارا شدة اعتزازهم بكرامتهم واستمساكهم بتقاليدهم ، وبدلا من أن يفزعهم البطش ويردهم عن معتقداتهم كان يدفعهم الى التعصب لهذه المعتقدات والاستماتة فى الذود عنها .

وبرغم ان الاغريق كانوا يشبهون آلهتهم بالآلهة المصرية ، وبرغم ان كثيرين منهم كانوا يعبدون آلهة مصرية ويدخلون المعابد المصرية ويقدمون لآلهتها القرابين ، فانهم مع ذلك لم يتخلوا عن معتقداتهم الدينية القديمة . أما المصريون فانهم قد كانت لهم

(١) موسوعة كمبردج فى التاريخ القديم ص ٣ ص ٢٩١

عادات وتقاليد ثابتة تقوم على أسس من حضارة عريقة وديانة قديمة متوارثة فلم تؤثر فيهم الديانة الاغريقية او تقاليد الحياة فى قليل أو كثير ، بل ظلوا مصريين خالصين فى مجموعهم .

وينهض طراز الفن البطلمى دليلا قويا على لون حضارة كل من العنصرين المصرى والاغريقى ، فان معظم بقايا هذين الفنين يشير الى احتفاظ كل من الفن المصرى والفن الاغريقى بخصائصه القومية طوال عصر البطالمة ، أما محاولات المزج بين الفنين فكانت طفيفة محدودة (١) ، وكانت هذه المحاولات تتم عادة فى مدينة الاسكندرية — ولذلك فقد أصبح لطراز مدينة الاسكندرية الفنى فى العصر البطلمى والرومانى طابع يختلف عن الفن الاغريقى الخالص ولا يعتمد كثيرا على الفن المصرى القديم ، ولكنه جمع بين عناصر من كلا الفنين ثم طبعها بطابع أبناء الاسكندرية الوطنيين ، الذين كانوا ولا يزالون يمتازون بخفة الروح وبحياة أبناء الشواطىء المتحررة ، هذا بالاضافة الى اتصافهم بالنكتة المستملحة التى كثيرا ما تنطوى على اقسى انواع النقد اللاذع المرير . وعندما نتكلم عن الفن السكندرى وعن أبناء الاسكندرية الوطنيين فى العصر البطلمى ، فاننا نقصد الفن الشعبى الذى كان يمارسه أبناء البلد لا علية القوم من الحكام الاغريق . وكانت المنتجات الفنية التى تجلت فيها مميزات هذا الفن — بطبيعة الحال — ليست ذات قيمة مادية تذكر ، ومعنى ذلك أن منتجات الفن السكندرى لم تكن من الرخام أو المرمر أو المعادن النفيسة أو الحرير أو خيوط الذهب والفضة ، ولكنها كانت من الخزف والفخار ومن الحديد والصوف والكتان . ومن

(١) Noshy : The Arts in Ptolemaic Egypt p. 142



شكل (١)
عازفة على القيثارة
الاسكندرية — المتحف اليونانى الرومانى

احسن التحف التى أعطتنا فكرة واضحة صادقة عن الفن السكندرى ، التحف الخزفية ، وخاصة تلك التحف التى أطلق عليها اسم تماثيل تناجرا .

وعندى أن أنفس وأندر ما يحتويه المتحف اليونانى الرومانى بمدينة الاسكندرية هو مجموعة تلك التماثيل الخزفية الصغيرة الحجم التى أطلق عليها اسم (تناجرا) ويبلغ عددها « ١٢٠٠ » قطعة . ويمثل الكثير من هذه التماثيل صورا لنساء الاسكندرية بأزيائهن المتعددة ، وهى تعطى فكرة واضحة عن الحياة الاجتماعية فى ذلك العصر . ويبلغ عدد التماثيل النسائية منها «٢٢٠» تمثالا ، وهى مصنوعة من الطين المحروق Terr-cotta «١» وقد عثر على هذه التماثيل فى مناطق متعددة بمدينة الاسكندرية فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، فقد وجدت فى المقابر اليونانية فى الشاطبى والحضرة والابراهيمية، ومن المؤسف أن استرابون «٢» لم يذكر شيئا عنها . أما تسميتها باسم تناجرا فنسبة الى أول مدينة عثر فيها على تماثيل مشابهة ، وهى مدينة صغيرة ببلاد اليونان . أما التماثيل التى نحن بصدد الكلام عليها صناعة مدينة الاسكندرية (٣) ، فقد عثر فى الحفريات على القوالب التى كانت تصب فيها ، كما عثر على قطع تالفة فى الفرن . كذلك عثر على تماثيل تشبه تلك التى وجدت فى تناجرا، فى مدينة ميرينا Myrina بآسيا الصغرى ، وفى القرم وفى

(١) Hutton. C.A. : Greek Terra cotta Statuettes (London 1899).

(٢) TanagraFiguren untersuchungen zur Hellenistichen Kunst und Geschichte

(٣) Breccia. E. Le Musée Gréco-Romain, p. 20 (Bergamo 1931-1932).

شكل (٢)
أم تحمل طفلها
الاسكندرية — المتحف اليونانى الرومانى



عادات وتقاليد ثابتة تقوم على أسس من حضارة عريقة وديانة قديمة متوارثة فلم تؤثر فيهم الديانة الاغريقية أو تقاليد الحياة فى قليل أو كثير ، بل ظلوا مصريين خالصين فى مجموعهم .

وينهض طراز الفن البطلمى دليلا قويا على لون حضارة كل من العنصرين المصرى والاغريقى ، فان معظم بقايا هذين الفنين يشير الى احتفاظ كل من الفن المصرى والفن الاغريقى بخصائصه القومية طوال عصر البطالمة ، أما محاولات المزج بين الفنين فكانت طفيفة محدودة (١) ، وكانت هذه المحاولات تتم عادة فى مدينة الاسكندرية — ولذلك فقد أصبح لطراز مدينة الاسكندرية الفنى فى العصر البطلمى والرومانى طابع يختلف عن الفن الاغريقى الخالص ولا يعتمد كثيرا على الفن المصرى القديم ، ولكنه جمع بين عناصر من كلا الفنين ثم طبعها بطابع أبناء الاسكندرية الوطنيين ، الذين كانوا ولا يزالون يمتازون بخفة الروح وبحياة أبناء الشواطىء المتحررة ، هذا بالاضافة الى اتصافهم بالنكتة المستملحة التى كثيرا ما تنطوى على اقسى أنواع النقد اللاذع المرير . وعندما نتكلم عن الفن السكندرى وعن أبناء الاسكندرية الوطنيين فى العصر البطلمى ، فاننا نقصد الفن الشعبى الذى كان يمارسه أبناء البلد لا علية القوم من الحكام الاغريق . وكانت المنتجات الفنية التى تجلت فيها مميزات هذا الفن — بطبيعة الحال — ليست ذات قيمة مادية تذكر ، ومعنى ذلك أن منتجات الفن السكندرى لم تكن من الرخام أو المرمر أو المعادن النفيسة أو الحرير أو خيوط الذهب والفضة ، ولكنها كانت من الخزف والفخار ومن الحديد والصوف والكتان . ومن احسن التحف التى أعطتنا فكرة واضحة صادقة عن الفن السكندرى ، التحف الخزفية ، وخاصة تلك التحف التى اطلق عليها اسم تماثيل تناجرا .

وعندى أن أنفس وأندر ما يحتويه المتحف اليونانى الرومانى بمدينة الاسكندرية هو مجموعة تلك التماثيل الخزفية الصغيرة الحجم التى أطلق عليها اسم (تناجرا) ويبلغ عددها « ١٢٠٠ » قطعة . ويمثل الكثير من هذه التماثيل صورا لنساء الاسكندرية بازيائهن المتعددة ، وهى تعطى فكرة واضحة عن الحياة الاجتماعية فى ذلك العصر . ويبلغ عدد التماثيل النسائية منها «٢٢٠» تمثالا ، وهى مصنوعة من الطين المحروق Terr-cotta «١» وقد عثر على هذه التماثيل فى مناطق متعددة بمدينة الاسكندرية فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، فقد وجدت فى المقابر اليونانية فى الشاطبى والحضرة والابراهيمية، ومن المؤسف أن استرابون «٢» لم يذكر شيئا عنها . أما تسميتها باسم تناجرا فنسبة الى أول مدينة عثر فيها على تماثيل مشابهة ، وهى مدينة صغيرة ببلاد اليونان . أما التماثيل التى نحن بصدد الكلام عليها صناعة مدينة الاسكندرية (٣) ، فقد عثر فى الحفريات على القوالب التى كانت تصب فيها ، كما عثر على قطع تالفة فى الفرن . كذلك عثر على تماثيل تشبه تلك التى وجدت فى تناجرا، فى مدينة ميرينا Myrina بآسيا الصغرى ، وفى القرم وفى

(١) Noshy : The Arts in Ptolemaic Egypt p. 142

(١) Hutton. C.A. : Greek Terra cotta Statuettes (London 1899).

(٢) Tanagra Figuren untersuchungen zur Hellenistichen Kunst und Geschichte

(٣) Breccia. E. Le Musée Gréco-Romain, p. 20 (Bergamo 1931-1932).



شكل (١)
عازفة على القيثارة
الاسكندرية — المتحف اليونانى الرومانى



شكل (٢)
أم تحمل طفلها
الاسكندرية — المتحف اليونانى الرومانى

أجزاء متعددة من جنوب ايطاليا وفى قبرص وفى نقراطيس ، هذا بالاضافة الى المجموعة الكبيرة التى عثرعليها بمدينة الاسكندرية. على أن أقدم هذه التماثيل هى التى عثر عليها بمدينة تناجرا اذ أنها ترجع الى القرن الخامس قبل الميلاد ، أما تلك التى صنعت بالاسكندرية فمن المرجح أن تكون صنعت فيما بين القرنين الثالث والأول قبل الميلاد . ويقول علماء الآثار أن معظم هذه التماثيل عثر عليه فى المقابر والقليل منها عثر عليه فى المعابد والقصور . وقد أمدتنا مدينة « بومبيه » بكثير من المعلومات عن هـــذه التماثيل . وبومبيه مدينة رومانية قديمة تقع على سفح بركان فيزوف بمدينة نابولى ، وقد ردمها البركان سنة ٧٩ ق. م ، وبذلك حفظت لنا كثيرا من مظاهر الحضارة اليونانية والرومانية لأن الرومان كانوا قــد استولوا على بلاد اليونان منـــذ سنة ١٤٦ ق. م. وجلبوا معظم فنونها وحضارتها الى بلادهم .

ويقسم مؤرخو الفنون هذه التماثيل ، اعتمادا على حفريات مدينة بومبيه ، الى قسمين : القسم الأول يمثل الآلهات والآلهة مثل أفروديت Aphrodité وليديا Ledia وديونيسس Dionysos وســـيخا Psyché وايروس Eros وديمترى Demêtre ، أما القسم الآخر فيمثل الأفـــراد والحيوانات ورجال الدين الذين كانوا يحيطون بالميت فى حياته الخاصة .

ومما يسترعى الانتباه فى هذه التماثيل أنها من الخـــزف وليست من الحجر أو الرخام أو المرمر أو غيرها من الأحجار ، أى أنها ليست منحوته ولا تخضع لتقاليد فن النحت بل ان صانعها خزاف ، وكان يعرف فى ذلك الوقت باسم Koxoplastae ، وهو بطبيعة الحال أقل فى المكانة والمقدرة الفنية من زميله النحات ، ومن هنا جاءت أهمية هذه التماثيل لأنها تعطينا فكرة واضحة عن الفن الشعبى فى ذلك الوقت ، فن المحكوم لا الحاكم أو بعبارة أخرى فن أبناء الاسكندرية الوطنيين . وكانت التماثيل غالبـــا تصب فى قوالب «(١)» وكانت هذه العملية تتم على مرحلتين اواكثر، فقد كانت رأس التمثال تصب فى قالب منفصل والبدن فى قالب آخر . واذا كان التمثال يحمل زهرة أو آلة موسيقية أو مرآة أو طفلا أو اى شىء من هذا القبيل فانه يصب فى قالب ثالث ، ثم تجمع الاجزاء بعضها الى البعض الاخر بواسطة طبقة رقيقة من عجينة الخزف تختفى تحت الشعر من الخلف أو تحت الملابس . وبعد عملية اللصق هذه تسوى القطعة تسوية تامة ثم تحرق بعد ذلك فى الفرن ، ولكى يتفادى الخزاف تلفها أو انكسارها فى الفرن فانه يعمل فتحة فى ظهر التمثال تسمح بمرور البخار ، وبعد ذلك تضاف الاشياء الكمالية فى التمثال مثل المروحة واكليل الورد والمرآة والطيور والاطفال الصغيرة بعد حرقها بمفردها . وتأتى فى النهاية عملية الطلاء ، فيدهن التمثال ببطانة بيضاء تطلى بعـــد ذلك باللون الاحمر والازرق وهمـــا اللونان الغالبان على هـــذه التماثيل ، وقد استعمل اللون الاحمر البنى للشعر ، والاحمـــر الفاتح للشفاه واللون الوردى للبشرة . أما الملابس فكانت غالبا من اللونين الاحمر والازرق ، وفى بعض الاحيان يستعمل اللون الأخضر والذهبى لزخرفة اطار « كنار » الثوب . ومما يجـــدر الاشارة اليه فى هذا المقام ، أن تماثيل « تناجرا » التى صـــنعت بالاسكندرية امتازت بجودة طلائها مما يدل على تقدم مصر فى فن التخزيف ، بينما نجد تلك التى صنعت فى الجهات الأخـــرى السالفة الذكر غير مطلية وحتى تلك التى طليت قد زال طلاؤها.

ونلاحظ فى ملابس تماثيل تناجرا النســـائية ، انها تختلف اختلافا بينا عن الملابس المصرية القديمة ، فقد نزعت الى التراخى والليونة ، فالمعاطف والشيلان المصرية ، بدأت تتحول الى ازار تطويه المرآة وتجمعه تحت ذراعها ، وتعقده أحيانا وتسدله أخرى، أو تتعصب بطرفه ، وهكذا اتخذ الثوب بليونته مظاهر متعددة واستمرت نزعة الليونة والتراخى فى الأزياء المصرية حتى نهـاية العصر الرومانى . وكان الثوب الطويل الذى تلبسه الســـيدة

(١) Samuel Brich : History of Ancient Pottery p. III.

يعرف باسم خيتون (١) Chiton وهو يشبه الى حد كبيـــر زى الشعوب الدورية التى سكنت بلاد اليونان فى القرنين الثامن والسابع قبل الميلاد . وفى كثير من الاحيان كانت المرآة تلبس فوق الثوب صديريا (بلوزة) تعرف باسم ببلوس . Peplos

وفى بعض الاحيان ــ ولعل ذلك كان فى فصل الصيف ــ كانت تكتفى بلبس نطاق حول وسطها ، ترفع عليه الثوب بحيث تحدث ثنية كبيرة تظهر وكأنها (بلوزة) كانت تعرف باسم كلبـــوس Kolpos « انظر شكل (١) » . وعند الخروج كانت الســـيدة تلبس معطفا قصيرا يشبه الى حد كبير ما كانت تلبسه المرآة الأمازون (أى المرآة المحاربة) ويعرف باسم خلامس Chlamys وفى الأعم الغالب وخاصة فى فصل الشتاء كانت السيدة تلبس ما يشبه الأزار « الملاية » ويعرف باسم همايتون Himation وكانت تتفنن فى طريقة لبسه فمرة تلفه حـــول جسدها وتتـــرك كتفا عاريا مثلما تفعل الهنديات بالسارى « انظر شكل (٢) » ومرة تدثر به جسمها ، واحيانا أخرى عندما يكون الجو قارس البرد على الأرجح ، تضع طرفه فوق رأسها . « انظر شكل (٣) » .

اما المادة الخام التى كانت تصـــنع منها الملابس فكانت من الكتان ــ وهو محصول مصرى قديم ــ وذلك للملابس الصيفية غالبا ، أما الملابس الشتوية فكانت من الصوف . وألوان الملابس كانت محدودة فاللون الأبيض للثوب المعروف « بالخيتـــون » واللون الاحمر والازرق للصديرى « البلوزة » ، أما الرداء فكان فى الغالب أبيض اللون ، وله إطار « كنار » مطرز بخيوط متعددة الألوان أو منسوج بخيوط من الفضة والذهب .

أما رأس التمثال فكان يتوجه دائما شعر متقن التصفيف متعدد الأشكال ، وقد استعارت تماثيل تناجرا النسائية كثيـــرا من التسريحات التى كانت تستعملها الملكة كليوباترة ، التى كمـــا نراها فى تماثيلها النصفية الكثيرة المحفوظة بالمتحف البريطـــانى وكل تمثال منها له تسريحة تغاير الأخرى ، الا أن التسريحة التى تنتهى من الخلف بضفيرة مستديرة استعملت أكثر من مرة . على أن عادة عمل تماثيل لأشخاص عاديين أو للآلهة ، تشبه الشخصيات البارزة المعاصرة لم تكن مقصورة على التماثيل النسائية فحسب ، بل ان تماثيل الرجال فى عصر الاسكندر كانت تشبه ملامحه وكذلك فى عصر يوليوس قيصر .

وفى كثير من الاحيان يعلو الشعر غطاء أو قبعة ، والقبعـــة المصنوعة من القماش تعـــرف باسم بتاسوس Petasos « انظر شكل (٤) » أما تلك المصنوعة من القش فكانت تعـــرف باسم ثوليا Tholia

وعلى الرغم من أن معظم هذه التماثيل قد صب فى قالب ، الا انه يندر أن نجد قطعتين متماثلتين ، فالوجوه مختلفة متباينـــة وتسريحات الشعر متعددة متغايرة وأغطية الرأس متنوعة ، بل أكثر من هذا فان تعبيرات الوجه مختلفة ، ومن هنا جاءت أهمية تماثيل تناجرا وجاذبيتها وسحرها ، لأنها أعطتنا فكرة واضحة عن الحياة الاجتماعية فى ذلك العصر ، وما كانت عليه البـــلاد من الناحية الاقتصادية . أما من الناحية الفنية ، فقـــد بينت التماثيل فى وضوح ، أن الفن السكندرى كان قد شق له طريقـا مختلفا عن الفن الهلينى ، فبينما كان الفن الهلينى يتبع الاسلوب المثالى ، أى أن الفنان كان يصور أو ينحت الاشياء كما يجب ان تكون عليه فهو يمثل الكمال فى كل شىء ، كان الفنان السكندرى يتبع الاسلوب الواقعى ، وذلك فيما يختص بالرأس والوجـــه والملامح والتعبيرات المختلفة ، فكانت أعماله مرآة صادقة تعكس حال العصر الذى عاش فيه بصدق وأمانة ومن غير تزييف . أما أجسام التماثيل وملابسها فكانت تتبع الاسلوب المثالى كما يبدو من أجسام معظم التماثيل فانها ممشوقة القوام ، دون تفرقة بين الشابة والعجوز أو بين المريضة والسليمة أو بين النحيفـــة والسمينة ، ولعل مرجع ذلك أن قوالب أجسام التماثيل كانت قليلة العدد ، أما قوالب الوجوه فمتعددة . وقد كانت هـــذه العادة متبعة فى فن النحت الرومانى فى القرن الثانى قبل الميلاد

(١) Ancient Greek, Roman and Byzantine costume.

أجزاء متعددة من جنوب ايطاليا وفى قبرص وفى نقراطيس ، هذا بالاضافة الى المجموعة الكبيرة التى عثرعليها بمدينة الاسكندرية. على أن أقدم هذه التماثيل هى التى عثر عليها بمدينة تناجرا اذ أنها ترجع الى القرن الخامس قبل الميلاد ، أما تلك التى صنعت بالاسكندرية فمن المرجح أن تكون صنعت فيما بين القرنين الثالث والأول قبل الميلاد . ويقول علماء الآثار أن معظم هذه التماثيل عثر عليه فى المقابر والقليل منها عثر عليه فى المعابد والقصور . وقد أمدتنا مدينة « بومبيه » بكثير من المعلومات عن هذه التماثيل . وبومبيه مدينة رومانية قديمة تقع على سفح بركان فيزوف بمدينة نابولى ، وقد ردمها البركان سنة ٧٩ ق. م ، وبذلك حفظت لنا كثيرا من مظاهر الحضارة اليونانية والرومانية لأن الرومان كانوا قد استولوا على بلاد اليونان منذ سنة ١٤٦ ق. م. وجلبوا معظم فنونها وحضارتها الى بلادهم .

ويقسم مؤرخو الفنون هذه التماثيل ، اعتمادا على حفريات مدينة بومبيه ، الى قسمين : القسم الأول يمثل الآلهات والآلهة مثل أفروديت Aphrodité وليديا Ledia وديونيسس Dionysos وسيخا Psyché وايروس Eros وديمترى Demêtre ، أما القسم الآخر فيمثل الأفراد والحيوانات ورجال الدين الذين كانوا يحيطون بالميت فى حياته الخاصة .

ومما يسترعى الانتباه فى هذه التماثيل أنها من الخزف وليست من الحجر أو الرخام أو المرمر أو غيرها من الأحجار ، أى أنها ليست منحوته ولا تخضع لتقاليد فن النحت بل ان صانعها خزاف ، وكان يعرف فى ذلك الوقت باسم Koxoplastae ، وهو بطبيعة الحال أقل فى المكانة والمقدرة الفنية من زميله النحات ، ومن هنا جاءت أهمية هذه التماثيل لأنها تعطينا فكرة واضحة عن الفن الشعبى فى ذلك الوقت ، فن المحكوم لا الحاكم أو بعبارة أخرى فن أبناء الاسكندرية الوطنيين . وكانت التماثيل غالبا تصب فى قوالب «(١)» وكانت هذه العملية تتم على مرحلتين اوأكثر، فقد كانت رأس التمثال تصب فى قالب منفصل والبدن فى قالب آخر . واذا كان التمثال يحمل زهرة أو آلة موسيقية أو مرآة أو طفلا أو اى شىء من هذا القبيل فانه يصب فى قالب ثالث ، ثم تجمع الاجزاء بعضها الى البعض الاخر بواسطة طبقة رقيقة من عجينة الخزف تختفى تحت الشعر من الخلف أو تحت الملابس . وبعد عملية اللصق هذه تسوى القطعة تسوية تامة ثم تحرق بعد ذلك فى الفرن ، ولكى يتفادى الخزاف تلفها أو انكسارها فى الفرن فانه يعمل فتحة فى ظهر التمثال تسمح بمرور البخار ، وبعد ذلك تضاف الاشياء الكمالية فى التمثال مثل المروحة واكليل الورد والمرآة والطيور والاطفال الصغيرة بعد حرقها بمفردها . وتأتى فى النهاية عملية الطلاء ، فيدهن التمثال ببطانة بيضاء تطلى بعد ذلك باللون الاحمر والازرق وهما اللونان الغالبان على هذه التماثيل ، وقد استعمل اللون الاحمر البنى للشعر ، والاحمر الفاتح للشفاه واللون الوردى للبشرة . أما الملابس فكانت غالبا من اللونين الاحمر والازرق ، وفى بعض الاحيان يستعمل اللون الأخضر والذهبى لزخرفة اطار « كنار » الثوب . ومما يجدر الاشارة اليه فى هذا المقام ، أن تماثيل « تناجرا » التى صنعت بالاسكندرية امتازت بجودة طلائها مما يدل على تقدم مصر فى فن التخزيف ، بينما نجد تلك التى صنعت فى الجهات الأخرى السالفة الذكر غير مطلية وحتى تلك التى طليت قد زال طلاؤها.

ونلاحظ فى ملابس تماثيل تناجرا النسائية ، انها تختلف اختلافا بينا عن الملابس المصرية القديمة ، فقد نزعت الى التراخى والليونة ، فالمعاطف والشيلان المصرية ، بدأت تتحول الى ازار تطويه المرأة وتجمعه تحت ذراعها ، وتعقده أحيانا وتسدله أخرى، أو تتعصب بطرفه ، وهكذا اتخذ الثوب بليونته مظاهر متعددة واستمرت نزعة الليونة والتراخى فى الأزياء المصرية حتى نهاية العصر الرومانى . وكان الثوب الطويل الذى تلبسه السيدة

(١) Samuel Brich : History of Ancient Pottery p. III.

يعرف باسم خيتون (١) Chiton وهو يشبه الى حد كبير زى الشعوب الدورية التى سكنت بلاد اليونان فى القرنين الثامن والسابع قبل الميلاد . وفى كثير من الاحيان كانت المرأة تلبس فوق الثوب صديريا (بلوزة) تعرف باسم ببلوس . Peplos

وفى بعض الاحيان ـ ولعل ذلك كان فى فصل الصيف ـ كانت تكتفى بلبس نطاق حول وسطها ، ترفع عليه الثوب بحيث تحدث ثنية كبيرة تظهر وكانها (بلوزة) كانت تعرف باسم كلبوس Kolpos « انظر شكل (١) » . وعند الخروج كانت السيدة تلبس معطفا قصيرا يشبه الى حد كبير ما كانت تلبسه المرأة الأمازون (أى المرأة المحاربة) ويعرف باسم خلامس Chlamys وفى الأعم الغالب وخاصة فى فصل الشتاء كانت السيدة تلبس ما يشبه الأزار « الملاية » ويعرف باسم همايتون Himation وكانت تتفنن فى طريقة لبسه فمرة تلفه حول جسدها وتترك كتفا عاريا مثلما تفعل الهنديات بالسارى « انظر شكل (٢) » ومرة تدثر به جسمها ، واحيانا أخرى عندما يكون الجو قارس البرد على الأرجح ، تضع طرفه فوق رأسها . « انظر شكل (٣) » .

أما المادة الخام التى كانت تصنع منها الملابس فكانت من الكتان ـ وهو محصول مصرى قديم ـ وذلك للملابس الصيفية غالبا ، أما الملابس الشتوية فكانت من الصوف . وألوان الملابس كانت محدودة فاللون الأبيض للثوب المعروف « بالخيتون » واللون الاحمر والازرق للصديرى « البلوزة » ، أما الرداء فكان فى الغالب أبيض اللون ، وله إطار « كنار » مطرز بخيوط متعددة الألوان أو منسوج بخيوط من الفضة والذهب .

أما رأس التمثال فكان يتوجه دائما شعر متقن التصفيف متعدد الأشكال ، وقد استعارت تماثيل تناجرا النسائية كثيرا من التسريحات التى كانت تستعملها الملكة كليوباترة ، التى كما نراها فى تماثيلها النصفية الكثيرة المحفوظة بالمتحف البريطانى وكل تمثال منها له تسريحة تغاير الأخرى ، الا أن التسريحة التى تنتهى من الخلف بضفيرة مستديرة استعملت أكثر من مرة . على أن عادة عمل تماثيل لأشخاص عاديين أو للآلهة ، تشبه الشخصيات البارزة المعاصرة لم تكن مقصورة على التماثيل النسائية فحسب ، بل ان تماثيل الرجال فى عصر الاسكندر كانت تشبه ملامحه وكذلك فى عصر يوليوس قيصر .

وفى كثير من الاحيان يعلو الشعر غطاء أو قبعة ، والقبعة المصنوعة من القماش تعرف باسم بتاسوس Petasos « انظر شكل (٤) » أما تلك المصنوعة من القش فكانت تعرف باسم ثوليا Tholia

وعلى الرغم من ان معظم هذه التماثيل قد صب فى قالب ، الا انه يندر أن نجد قطعتين متماثلتين ، فالوجوه مختلفة متباينة وتسريحات الشعر متعددة متغايرة وأغطية الرأس متنوعة ، بل أكثر من هذا فان تعبيرات الوجه مختلفة ، ومن هنا جاءت أهمية تماثيل تناجرا وجاذبيتها وسحرها ، لانها أعطتنا فكرة واضحة عن الحياة الاجتماعية فى ذلك العصر ، وما كانت عليه البلاد من الناحية الاقتصادية . أما من الناحية الفنية ، فقد بينت التماثيل فى وضوح ، أن الفن السكندرى كان قد شق له طريقا مختلفا عن الفن الهلينى ، فبينما كان الفن الهلينى يتبع الاسلوب المثالى ، أى أن الفنان كان يصور أو ينحت الاشياء كما يجب ان تكون عليه فهو يمثل الكمال فى كل شىء ، كان الفنان السكندرى يتبع الاسلوب الواقعى ، وذلك فيما يختص بالرأس والوجه والملامح والتعبيرات المختلفة ، فكانت اعماله مرآة صادقة تعكس حال العصر الذى عاش فيه بصدق وامانة ومن غير تزييف . أما أجسام التماثيل وملابسها فكانت تتبع الاسلوب المثالى كما يبدو من أجسام معظم التماثيل فانها ممشوقة القوام ، دون تفرقة بين الشابة والعجوز أو بين المريضة والسليمة أو بين النحيفة والسمينة ، ولعل مرجع ذلك أن قوالب أجسام التماثيل كانت قليلة العدد ، أما قوالب الوجوه فمتعددة . وقد كانت هذه العادة متبعة فى فن النحت الرومانى فى القرن الثانى قبل الميلاد

(١) Ancient Greek, Roman and Byzantine costume.

اذ كان المثال يصنع عددا من تماثيل الاجســـــام حتى اذا توفى الامبراطور فانه فى سرعة ينحت تمثالا لرأسه ويلصقه بالبدن .

ويقول مؤرخو الفنون ان تماثيل تناجرا تأثرت من الناحيـــة الفنية بأسلوب براكستيل (١) وخاصة فى تماثيل الآلهة والأساطير الاغريقية ، ومن أحسن الامثلة لذلك تمثال فتاة ترمز للالهة ليديا وقد احتضنت بجعة بيضاء ، بينما ينسدل شعرها على كتفيها وظهرها ، وهى من القصص المحبب عند اليونان(٢) ، وتدور القصة حول الاله زيوس Zeus كبير آلهة اليونان وزيارته « لليديا » زوجة ملك اسبرطة متخفيا فى صورة ذكر البجع . كذلك نجـد تمثال سيدة وقد غطت ساقيها بعباءة بينما ترك الفنـــان باقى جسدها عاريا ليبرز مواضع الفتنة فيه محتذيا فى ذلك الفنان براكستيل ، الذى صور الآلهة فينوس أو افروديت وهى عارية تستر جسدها بيدها اليمنى . والالهة فينوس هى آلهة الحب والجمال عند اليونان وقد قيل انها خرجت من الماء وانها وليدة الزبد ، وهى تحمى دائما الحدائق وأهل الغرام .

ويرمز تمثال المرأة العابسة الى الالهة نيوبى Niobé التى تباهت وتفاخرت بكثرة ذريتها واحتقرت الالهة « لاتون » التى لم تلد الا « أبولون » و « ديانا » ، فانتقم هذان الالهان منها بأن صوبا السهام الى أولادها ، ولذلك فهى تبدو دائما حزينة بائسة .

وقد أكثر الفنان الاغريقى اسكوباس «(١)» من نحت تماثيل للالهة « نيوبى » ، كما وجد الفنان السكندرى فى قصتها مجالا للتعبير عن الالم فى وجه الأم الثكلى التى رأت بعينى رأسها مقتل أولادها الواحد بعد الآخر .

ومن التماثيل الاسطورية فى مجموعة تناجرا ، تمثال الالهـة « هيرا Hera » ربة السماء ، التى تصور على شكل راقصـة تجمع بيسراها أطراف ثوبها وتحث هذه الالهة الفتيات على الرقص واظهار مفاتنهن حيث يقبل الفتيان على الزواج منهن ، وهى تمثل تارة على شكل راقصة ، وأحيانا أخرى على شكل طاووس أوطائر .

كما نجد تماثيل لالهة المحيط « سيرين Sirean » وهى زوجة اله البحر Poseidon التى ترسم دائما على شكل امرأة لهـــا جناحان أما رجلاها فتشبهان أرجل الطيور الجارحة .

ونلاحظ فى صناعة هذه التماثيل أن الفنان قد تحرر من جمود المثالية ، فصور وجه الالهة فى بساطة معبرة ، وعلى الرغم من أن فكرة التمثال اغريقية الا أن أسلوب تنفيذها شعبى ركيك .

ولاتقتصر تماثيل تناجرا ـ صناعة الاسكندرية ـ المحفوظة بالمتحف اليونانى على التماثيل النسائية والاسطورية فحسب ، بل تحتوى المجموعة التى تضم ١٣٠٠ تمثال كما قدمنا على تماثيل أخرى

(١) براكستيل Praxitelé ولد فى أثينا وتلقى فن النحت عن أبيه كفيزودتس Céphisodotos ويعد براكستيل من أعظم نحاتى اليونان فى القرن الرابع قبل الميلاد ، وقد امتاز بتماثيله المنفردة التى أظهر فيها حيوية الجسم وهو فى حالة الهدوء والاسترخاء ، كما أنه أول من عمل تماثيل عارية للالهة أفروديت .

(٢) Statuttes illustrative of myth and Legend p. 65.

(١) سكوباس Scopas أصله من جزيرة باروس Paros ببلاد اليونان ، وهو من أعظم نحاتى القرن الرابع قبل الميلاد ويمتاز سكوباس بأنه أول من أظهر السحن الحقيقية للاشخاص فى تاريخ النحت الاغريقى الذى امتاز بالمثالية . وقد نحت سكوباس النقوش البارزة فى مقبرة الملك « موزول » التى يعتبرها مؤرخو الفنون من عجائب الدنيا السبع .

شكل (٣)
تمثال لسيدة
الاسكندرية ـ المتحف اليونانى الرومانى

شكل (٤)
تمثال لسيدة
الاسكندرية ـ المتحف اليونانى الرومانى





اذ كان المثال يصنع عددا من تماثيل الاجسـام حتى اذا توفى الامبراطور فانه فى سرعة ينحت تمثالا لرأسه ويلصقه بالبدن .

ويقول مؤرخو الفنون ان تماثيل تناجرا تأثرت من الناحيـة الفنية بأسلوب براكستيل (١) وخاصة فى تماثيل الآلهة والأساطير الاغريقية ، ومن أحسن الامثلة لذلك تمثال فتاة ترمز للالهة ليديا وقد احتضنت بجعة بيضاء ، بينما ينسدل شعرها على كتفيها وظهرها ، وهى من القصص المحبب عند اليونان(٢) ، وتدور القصة حول الاله زيوس Zeus كبير آلهة اليونان وزيارته « لليديا » زوجة ملك اسبرطة متخفيا فى صورة ذكر البجع . كذلك نجد تمثال سيدة وقد غطت ساقيها بعباءة بينما ترك الفنـان باقى جسدها عاريا ليبرز مواضع الفتنة فيه محتذيا فى ذلك الفنان براكستيل ، الذى صور الآلهة فينوس أو أفروديت وهى عارية تستر جسدها بيدها اليمنى . والالهة فينوس هى آلهة الحب والجمال عند اليونان وقد قيل انها خرجت من الماء وانها وليدة الزبد ، وهى تحمى دائما الحدائق وأهل الغرام .

ويزمر تمثال المرأة العابسة الى الالهة نيوبى Niobé التى تباهت وتفاخرت بكثرة ذريتها واحتقرت الالهة « لاتون » التى لم تلد الا « أبولون » و « ديانا » ، فانتقم هذان الالهان منها بأن صوبا السهام الى أولادها ، ولذلك فهى تبدو دائما حزينة بائسة.

(١) براكستيل Praxitelé ولد فى أثينا وتلقى فن النحت عن أبيه كفيزودتس Céphisodotos ويعد براكستيل من أعظم نحاتى اليونان فى القرن الرابع قبل الميلاد ، وقد امتاز بتماثيله المنفردة التى أظهر فيها حيوية الجسم وهو فى حالة الهدوء والاسترخاء ، كما أنه أول من عمل تماثيل عارية للالهة أفروديت .

(٢) Statuttes illustrative of myth and Legend p. 65.

وقد أكثر الفنان الاغريقى اسكوباس «(١)» من نحت تماثيل للالهة « نيوبى » ، كما وجد الفنان السكندرى فى قصتها مجالا للتعبير عن الالم فى وجه الأم الثكلى التى رأت بعينى رأسها مقتل أولادها الواحد بعد الآخر .

ومن التماثيل الاسطورية فى مجموعة تناجرا ، تمثال الالهـة « هيرا Hera » ربة السماء ، التى تصور على شكل راقصـة تجمع بيسراها أطراف ثوبها وتحث هذه الالهة الفتيات على الرقص واظهار مفاتنهن حيث يقبل الفتيان على الزواج منهن ، وهى تمثل تارة على شكل راقصة ، وأحيانا أخرى على شكل طاووس أوطائر. كما نجد تماثيل لالهة المحيط « سيرين Sirean » وهى زوجة اله البحر Poseidon التى ترسم دائما على شكل امرأة لهـا جناحان أما رجلاها فتشبهان أرجل الطيور الجارحة .

ونلاحظ فى صناعة هذه التماثيل أن الفنان قد تحرر من جمود المثالية ، فصور وجه الالهة فى بساطة معبرة ، وعلى الرغم من أن فكرة التمثال اغريقية الا أن أسلوب تنفيذها شعبى ركيك .

ولاتقتصر تماثيل تناجرا ـ صناعة الاسكندرية ـ المحفوظة بالمتحف اليونانى على التماثيل النسائية والاسطورية فحسب ، بل تحتوى المجموعة التى تضم ١٣٠٠ تمثال كما قدمنا على تماثيل اخرى

(١) سكوباس Scopas أصله من جزيرة باروس Paros بلاد اليونان ، وهو من أعظم نحاتى القرن الرابع قبل الميلاد ويمتاز سكوباس بأنه أول من أظهر السحن الحقيقية للاشخاص فى تاريخ النحت الاغريقى الذى امتاز بالمثالية . وقد نحت سكوباس النقوش البارزة فى مقبرة الملك « موزول » التى يعتبرها مؤرخو الفنون من عجائب الدنيا السبع .



شكل (٣)
تمثال لسيدة
الاسكندرية ـ المتحف اليونانى الرومانى



شكل (٤)
تمثال لسيدة
الاسكندرية ـ المتحف اليونانى الرومانى

تختلف عنها اختلافا بينا ، لا من حيث الجنس فحسب بل ومن حيث الاسلوب الفنى والموضوعى .

حقيقة أن الفن السكندرى تأثر بتقاليد (١) الفن الاغريقى فى القرن الرابع قبل الميلاد التى تنسب الى أعظم مثاليه وهم براكستيل وسكوباس و « ليزيب «(١)» Lysippe » ، الا أنه سرعان ما اختلطت تلك المؤثرات بعوامل أخرى محلية ، كان للبيئة فيها أثر كبير . وقد رأينا أثر ذلك واضحا فى التماثيل النسائية فأجسامها تتبع الاسلوب المثالى ، وهو الاسلوب الاغريقى ، بينما تتبع الوجوه الاسلوب الواقعى ، بما تعكسه من أحاسيس تمثل الواقع ولا أثر للمثالية فيه .

على أن ظروف مدينة الاسكندرية وبيئتها وما كانت تتمتع به من مركز ممتاز بين شعوب العالم الهلينستى ، كان له أثر بعيد المدى فى فنها . فقد كانت مدينة الاسكندرية ، بفضل جامعتها ومكتبتها ، مقصد العلماء والفلاسفة من كل صوب ، بالاضافة الى ما كان يغدقه ملوك البطالمة على هؤلاء العلماء من رعاية مادية وأدبية حتى يتفرغوا بكليتهم للبحث والدراسة . وفى الوقت الذى كانت الابحاث العلمية تسير قدما فى مدينة الاسكندرية وتبعث فى الناس ميلا للبحث ، وجد الفنان السكندرى فى هذه الحياة العلمية الجديدة منفذا لابراز مواهبه فى فرع جديد من فروع الفن ، هو دراسة الاجناس وطبائع الناس وحرفهم ، وكان هذا الاسلوب الفنى الجديد يقوم على دراسات علمية وملاحظات دقيقة مستمدة من الحياة اليومية ، وظهر أثر ذلك واضحا فى مجموعة كبيرة من تماثيل تناجرا . فقد صور الخزاف العامل وهو يتأهب للعمل وقد حمل سلما على كتفه ، والفلاح وقد حمل فاسه وبلطته ، وقد نجح الفنان فى اظهار الحركة المعبرة عن التأهب للعمل . كما صور لنا الفتاة العاملة وهى تحمل جرتها على رأسها وتضع يدها فى خصرها كى تحفظ توازنها ، وهذه تذكرنا بالفلاحة المصرية وهى تحمل جرتها فوق رأسها فى اتزان ورشاقة . وعنى الفنان عناية خاصة بدراسة الاجناس ، فصور لنا كثيرا من الشخوص الزنجية فى أوضاع مختلفة وحالات متعددة ، فبعضها يصور فى حالة استرخاء وهدوء وأخرى عابسا وقد حمل طفلا على كتفيه وقبض بيسراه على قدر أو « قلة » ماء وقد انتشرت رسوم الزنوج فى الفن اليونانى منذ نهاية القرن الثانى قبل الميلاد واستمرت حتى العصر الرومانى !

ولما ضعفت الدولة البطلمية ، منذ أواخر القرن الثانى وأوائل القرن الأول قبل الميلاد ، ظهر أثر ذلك واضحا فى الحياة الاجتماعية بصفة عامة والفنية بصفة خاصة ، فقد كان لضعف الملوك وتبذلهم وانحلالهم الخلقى وانقسامهم على انفسهم أثر واضح على الفن ، فقد بدأ الفنان يصور تماثيل ظاهرها الهزل وباطنها السخرية والنقد اللاذع ، حتى لا يقع تحت طائل المؤاخذة والعقاب ، وهى التماثيل المعروفة « بالكاريكاتورية » . وقد وجد فى تماثيل تناجرا ما يقرب من ٦٠٠ تمثال لشخوص هزلية . ومن الامثلة الطريفة فى هذه المجموعة ، تمثال نخلة ـ عليها رجل يحاول تسلقها لكى يجنى سباطة البلح المتدلية منها .

وقد صور الفنان النخلةوالسباطة وكذا الرجل بأسلوبتعبيرى غاية فى الروعة ، اذ شبه الرجل بالقرد كما هو واضح من شكل رأسه وأطرافه . ولعله أراد بذلك أن يقول أن من يحصل على نتاج ومجهود غيره مثله مثل القرد ، وهو يعرض بذلك بالحكام الاغريق الدخلاء ، الذين يتمركزون فى المدن والعواصم ويستولون على عمل ونتاج الكادحين من العمال والفلاحين أصحاب البلاد الأصليين .

ولما كان المسرح يلعب دورا هاما فى الحياة الأدبية والفنية فى عصر البطالة ، فقد عنى الفنان بعمل ما يحتاجه المسرح من الأقنعة الخزفية Masks يلبسها الممثلون فى الروايات التراجيدية والكوميدية على السواء ، وقد وجدنا فى مجموعة تماثيل تناجرا عددا لا بأس به من هذه الأقنعة « أنظر شكل ٥ » .

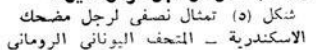
أما الغرض الذى صنعت من أجله هذه التماثيل ، فقد عرفنا الكثير عنها من الحفريات التى أجريت فى مدينة بومبيه ، فقد عثر على تماثيل مشابهة فى المنازل كانت توضع فى حنيات الغرف الداخلية المعروفة باسم اتريوم Atrium أو فى تجاويف فى الحديقة ، وان كانت فى الاعم الغالب توجد بجانب الالهة الخاصة بالعبادة فى الاماكن المخصصة لذلك فى المنزل والتى تعرف باسم Lazaria Shrine ، فقد كان لكل منزل اله يحميه فكانوا يضعون مثلا تمثال « منيرفا » وفى يدها الدرع والقوس، ويضعون أمام الموقد تمثال الاله « هفيستوس Hephaistos » حامى النار ، وغير ذلك من آلهة اليونان العديدة .

وفى كثير من الاحيان كانت هذه التماثيل تصنع للزينة ، فقد عثرنا فى مجموعة الاسكندرية على مسارج كثيرة صنعت على اشكال أسطورية أو هزلية ومن أحسن الامثلة مسرجة صنعت على شكل تمثال للاله « اروس Eros » اله الحب وهو يحتضن الالهة « سيخا » ، والاله « اروس » هو كيوبيد عند الرومان وتروى الأساطير انه هو الذى ساعد والديه على خلق الكون .

كما عثرنا على مجموعة من التماثيل لغادة هيفاء تمسك بيدها قيثارة « انظر شكل ١ » . ويبدو أنها من الجوارى المغنيات ، وهذه التماثيل يقبل على اقتنائها الفتيات فى سن الصبا ، فقد كانت العادة أن تهب البنت قبل زواجها وكذا الولد عند بلوغه سن الرابعة عشرة ، للالهة « أفروديت » و « أرتميز Artemis » و « أبولو » كل لعبهم . ومن هنا يتضح لنا ان وجود تماثيل تناجرا بالمنازل كان يعنى شيئين : أولا اتخاذها للعبادة أو للوقاية كتميمة ، والأمر الثانى للزينة ولكننا لا نستطيع فى كل الحالات أن نتبين الغرض المقصود من كل تمثال .

ومن غير المعقول أن تكون تماثيل تناجرا التى صنعت بالاسكندرية ذات معنى دينى ولكن من المرجح أن وجودها بكثرة فى المقابر يشير الى عادة دفن أشياء الميت معه ، فقد وجدنا ذلك مدونا فى كثير منالوصايا ، وقد يكون بعضها مهدى الى الميت من أصدقائه ، فقد عثر مثلا فى مقبرة على عشرة أزواج من الاجنحة ، كما هى العادة عندنا اليوم من اهداء الورد للميت .

وعلى ذلك نستطيع أن نقول ان معظم تماثيل تناجرا أخذ معنى وجوده من الحادثة التى اشترى من أجلها أو استعمل فيها ، والقليل النادر منها عمل من أجل غرض معين .


شكل (٥) تمثال نصفى لرجل مضحك
الاسكندرية ـ المتحف اليونانى الرومانى



---

(١) On times of History of Art. by Dr. Wilhelm Lübke (New York 1937).

(٢) ليزيب : هو ثالث المثالين العظام فى القرن الرابع قبل الميلاد ، وقد امتاز بعمل تماثيله من البرونز وأكثرها يمثل أبطال الرياضة . وقد صنع ليزيب تماثيله طويلة القامة وذلك بأن جعل الرأس جزءا من ثمانية من نسبة الطول الكلى للجسم .

تختلف عنها اختلافا بينا ، لا من حيث الجنس فحسب بل ومن حيث الاسلوب الفنى والموضوعى .

حقيقة أن الفن السكندرى تأثر بتقاليد (١) الفن الاغريقى فى القرن الرابع قبل الميلاد التى تنسب الى أعظم مثاليه وهم براكستيل وسكوباس و « ليزيب «(١)» Lysippe » ، الا أنه سرعان ما اختلطت تلك المؤثرات بعوامل أخرى محلية ، كان للبيئة فيها أثر كبير . وقد رأينا أثر ذلك واضحا فى التماثيل النسائية فأجسامها تتبع الاسلوب المثالى ، وهو الاسلوب الاغريقى ، بينما تتبع الوجوه الاسلوب الواقعى ، بما تعكسه من أحاسيس تمثل الواقع ولا أثر للمثالية فيه .

على أن ظروف مدينة الاسكندرية وبيئتها وما كانت تتمتع به من مركز ممتاز بين شعوب العالم الهلينستى ، كان له أثر بعيد المدى فى فنها . فقد كانت مدينة الاسكندرية ، بفضل جامعتها ومكتبتها ، مقصد العلماء والفلاسفة من كل صوب ، بالاضافة الى ما كان يغدقه ملوك البطالمة على هؤلاء العلماء من رعاية مادية وأدبية حتى يتفرغوا بكليتهم للبحث والدراسة . وفى الوقت الذى كانت الابحاث العلمية تسير قدما فى مدينة الاسكندرية وتبعث فى الناس ميلا للبحث ، وجد الفنان السكندرى فى هذه الحياة العلمية الجديدة منفذا لابراز مواهبه فى فرع جديد من فروع الفن ، هو دراسة الاجناس وطبائع الناس وحرفهم ، وكان هذا الاسلوب الفنى الجديد يقوم على دراسات علمية وملاحظات دقيقة مستمدة من الحياة اليومية ، وظهر أثر ذلك واضحا فى مجموعة كبيرة من تماثيل تناجرا . فقد صور الخزاف العامل وهو يتأهب للعمل وقد حمل سلما على كتفه ، والفلاح وقد حمل فأسه وبلطته ، وقد نجح الفنان فى اظهار الحركة المعبرة عن التأهب للعمل . كما صور لنا الفتاة العاملة وهى تحمل جرتها على رأسها وتضع يدها فى خصرها كى تحفظ توازنها ، وهذه تذكرنا بالفلاحة المصرية وهى تحمل جرتها فوق رأسها فى اتزان ورشاقة . وعنى الفنان عناية خاصة بدراسة الاجناس ، فصور لنا كثيرا من الشخوص الزنجية فى أوضاع مختلفة وحالات متعددة ، فبعضها يصور فى حالة استرخاء وهدوء وأخرى عابسا وقد حمل طفلا على كتفيه وقبض بيسراه على قدر أو « قلة » ماء وقد انتشرت رسوم الزنوج فى الفن اليونانى منذ نهاية القرن الثانى قبل الميلاد واستمرت حتى العصر الرومانى !

ولما ضعفت الدولة البطلمية ، منذ أواخر القرن الثانى وأوائل القرن الأول قبل الميلاد ، ظهر أثر ذلك واضحا فى الحياة الاجتماعية بصفة عامة والفنية بصفة خاصة ، فقد كان لضعف الملوك وتبذلهم وانحلالهم الخلقى وانقسامهم على أنفسهم أثر واضح على الفن ، فقد بدأ الفنان يصور تماثيل ظاهرها الهزل وباطنها السخرية والنقد اللاذع ، حتى لا يقع تحت طائل المؤاخذة والعقاب ، وهى التماثيل المعروفة « بالكاريكاتورية » . وقد وجد فى تماثيل تناجرا ما يقرب من ٦٠٠ تمثال لشخوص هزلية . ومن الامثلة الطريفة فى هذه المجموعة ، تمثال نخلة ـ عليها رجل يحاول تسلقها لكى يجنى سباطة البلح المتدلية منها . وقد صور الفنان النخلةوالسباطة وكذا الرجل بأسلوبتعبيرى غاية فى الروعة ، اذ شبه الرجل بالقرد كما هو واضح من شكل رأسه وأطرافه . ولعله أراد بذلك أن يقول أن من يحصل على نتاج ومجهود غيره مثله مثل القرد ، وهو يعرض بذلك بالحكام الاغريق الدخلاء ، الذين يتمركزون فى المدن والعواصم ويستولون على عمل ونتاج الكادحين من العمال والفلاحين أصحاب البلاد الأصليين .

ولما كان المسرح يلعب دورا هاما فى الحياة الأدبية والفنية فى عصر البطالة ، فقد عنى الفنان بعمل ما يحتاجه المسرح من الأقنعة الخزفية Masks يلبسها الممثلون فى الروايات التراجيدية والكوميدية على السواء ، وقد وجدنا فى مجموعة تماثيل تناجرا عددا لا بأس بهمن هذه الأقنعة « أنظر شكل ٥ » .

أما الفرض الذى صنعت من أجله هذه التماثيل ، فقد عرفنا الكثير عنها من الحفريات التى أجريت فى مدينة بومبيه ، فقد عثر على تماثيل مشابهة فى المنازل كانت توضع فى حنيات الغرف الداخلية المعروفة باسم اتريوم Atrium أو فى تجاويف فى الحديقة ، وان كانت فى الاعم الغالب توجد بجانب الالهة الخاصة بالعبادة فى الاماكن المخصصة لذلك فى المنزل والتى تعرف باسم Lazaria Shrine ، فقد كان لكل منزل اله يحميه فكانوا يضعون مثلا تمثال « منيرفا » وفى يدها الدرع والقوس، ويضعون أمام الموقد تمثال الاله « هفيستوس Hephaistos » حامى النار ، وغير ذلك من آلهة اليونان العديدة .

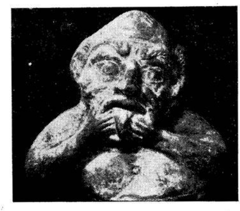
وفى كثير من الاحيان كانت هذه التماثيل تصنع للزينة ، فقد عثرنا فى مجموعة الاسكندرية على مسارج كثيرة صنعت على اشكال أسطورية أو هزلية ومن أحسن الامثلة مسرجة صنعت على شكل تمثال للاله « اروس Eros » اله الحب وهو يحتضن الالهة « سيخا » ، والاله « اروس » هو كيوبيد عند الرومان وتروى الأساطير انه هو الذى ساعد والديه على خلق الكون .

كما عثرنا على مجموعة من التماثيل لغادة هيفاء تمسك بيدها قيثارة « انظر شكل ١ » . ويبدو أنها من الجوارى المغنيات ، وهذه التماثيل يقبل على اقتنائها الفتيات فى سن الصبا ، فقد كانت العادة أن تهب البنت قبل زواجها وكذا الولد عند بلوغه سن الرابعة عشرة ، للالهة « أفروديت » و « أرتميز Artemis » و « ابولو » كل لعبهم . ومن هنا يتضح لنا ان وجود تماثيل تناجرا بالمنازل كان يعنى شيئين : أولا اتخاذها للعبادة أو للوقاية كتميمة ، والأمر الثانى للزينة ولكننا لا نستطيع فى كل الحالات أن نتبين الفرض المقصود من كل تمثال .

ومن غير المعقول أن تكون تماثيل تناجرا التى صنعت بالاسكندرية ذات معنى دينى ولكن من المرجح أن وجودها بكثرة فى المقابر يشير الى عادة دفن أشياء الميت معه ، فقد وجدنا ذلك مدونا فى كثير منالوصايا ، وقد يكون بعضها مهدى الى الميت من أصدقائه ، فقد عثر مثلا فى مقبرة على عشرة أزواج من الاجنحة ، كما هى العادة عندنا اليوم من اهداء الورد للميت .

وعلى ذلك نستطيع أن نقول ان معظم تماثيل تناجرا أخذ معنى وجوده من الحادثة التى اشترى من أجلها أو استعمل فيها ، والقليل النادر منها عمل من أجل غرض معين .

شكل (د) تمثال نصفى لرجل مضحك
الاسكندرية ـ المتحف اليونانى الرومانى



---

(١) On times of History of Art. by Dr. Wilhelm Lübke (New York 1937).

(٢) ليزيب : هو ثالث المثالين العظام فى القرن الرابع قبل الميلاد ، وقد امتاز بعمل تماثيله من البرونز وأكثرها يمثل أبطال الرياضة . وقد صنع ليزيب تماثيله طويلة القامة وذلك بأن جعل الرأس جزءا من ثمانية من نسبة الطول الكلى للجسم .



مسرحيات فتحى رضوان القصيرة

بقلم : فؤاد دوارة

ثمة نغمة غريبة تتردد كثيرا فى كتابات معظم نقادنا المسرحيين ، حتى أصبحت تمثل ـ فى رأيى ـ خطرا يتهدد نهضتنا المسرحية .. فما من مسرحية عالجت فكرة من الافكار الانسانية العامة الا وتعرض لها ناقد أو أكثر ليعلنوا فى ثقة واطمئنان أنها مسرحية ذهنية قد تصلح للقراءة فى كتاب ، ولكنها لا تصلح ابدا للتمثيل على خشبة المسرح ، لأن المسرح عماده الحركة والصراع ، ومن ثم فقد وجب على كاتب مسرحى جاد فى رأسه عقل يفكر ويتأمل أن ينسحب فى هدوء الى صفحات الكتب ليخلى خشبة المسرح لكتابه الحقيقيين الذين يفهمون فى « الدراما » ، ويعرفون كيف يميتون الناس من الضحك ، ويبتعدون عن الفكر والتفكير ابتعاد السليم من الاجرب !

قيل هذا كثيرا عن معظم مسرحيات توفيق الحكيم ، وقيل عن أغلب ما كتبه فتحى رضوان ، وكان المسرح عدو التفكير، وكان مسرحنا قدر عليه أن يظل محصورا فى تلك الاعمال الخفيفة الضاحكة التى تستمد كل مقومات نجاحها الجماهيرى من مسرحى اسماعيل ياسين والريحانى ، من اعتمادها على النكتة اللفظية ذات الطابع الجنسى الرخيص فى معظم الاحوال ، والشخصيات الكاريكاتورية المشوهة والحركة الصاخبة المفككة بلا هدف ولا مجرى رئيسى يجمعها ويكون منها بناء متماسكا ، ثم تضيف الى ذلك كله شيئا من النقد الاجتماعى لمجتمع ماقبل الثورة هو كل ما يميز غالبية المسرحيات التى قدمها المسرح القومى فى سنواته الاخيرة لكتابنا الشبان عن مسرحيات فرقتى الريحانى واسماعيل ياسين ..

وغاب عن أصحاب تلك النغمة من النقاد أن الفكر قد أصبح منذ أوائل هذا القرن عنصرا أساسيا فى كل عمل مسرحى جدير بالاحترام ، وأن المسرح الحديث فى أوروبا كلها يعتمد اليوم فى نهضته وتطوره على مايسمونه بالمسرح الذهنى ، اما المسرحيات الخفيفة الضاحكة التى تثير حماستهم واعجابهم فليس لها مكان هناك سوى المسارح التجارية التى لاهدف لها ولا لاصحابها سوى تحقيق أكبر قدر ممكن من الربح . أما المسارح الفنية الجادة ، وبخاصة تلك التى تشرف عليها الدولة أو ترعاها ، فلا تقدم الا المسرحيات ذات الطابع الفكرى ابتداء من ابسن ، وبيراندللو ، وشو ، حتى جان كوكتو ، وجيرودو واندريه جيد ، وسارتر ، وكامى .. وغيرهم من أصحاب الاتجاهات الفكرية الواضحة فى مسرحياتهم .

الافكار اذن ليست عيبا فى المسرحية ، وهو ماأخشى أن يترسب فى أذهان الجمهور والمشتغلين بالمسرح من كثرة ترديده ، وانما قد يكون العيب فى الطريقة التى تقدم بها هذه الافكار على المسرح ، ومدى نجاح كاتبها فى وضعها فى الصيغة المسرحية المناسبة ومدى توفيق المخرج والممثلين فى عرض هذا النوع من المسرحيات واستيعاب كل أبعاده الفكرية ، فلا شك انه يتطلب منهم جهدا أشق بكثير مما تتطلبه تلك المسرحيات التى تعتمد على محاكاة الحياة وأنماط الشخصيات محاكاة ببغاوية مبالغا فيها .

***

تلك مقدمة كان لابد منها قبل أن نناقش المسرحيات الثلاث التى قدمها المسرح القومى أخيرا من تأليف فتحى رضوان واخراج ثلاثة من مخرجينا الشبان . فالطابع الغالب عليها هو الطابع الفكرى ، وهو نفس الطابع الذى سبق أن لاحظناه على مسرحيات فتحى رضوان ، ابتداء من « دموع ابليس » حتى « شقة للايجار ». وان كانت المسرحية الاخيرة أبعد مسرحياته عن هذا الطابع الفكرى وأقربها الى المسرح الاجتماعى الواقعى ، ولكنها لم تخل مع ذلك من الافكار المجردة والرموز العامة التى يتسم بها دائما مسرح القضايا الفكرية . وفتحى رضوان من هذه الناحية هو الامتداد الوحيد فى أدبنا المعاصر لمسرح توفيق الحكيم الذهنى ، ومن ثم تعرض مثله لهجمات كثيرة ممن يعادون كل محاولة لادخال الفكر الى محراب المسرح .

والاتجاه الفكرى فى مسرحيات فتحى رضوان أميل مايكون الى التفكير الاجتماعى الاصلاحى ، فهو مشغول فى مسرحياته بالكشف عما فى المجتمع من مفاسد ورذائل تتقنع عادة فى أقنعة من الفضائل وتكتسى أثوابا فضفاضة من النفاق والخداع . وهو اتجاه طبيعى بالنسبة لاديب قضى ردحا طويلا من حياته فى الاشتغال بالسياسة والمسائل العامة ، وكان له دوره الواضح غير المنكور فى مقاومة الفساد السياسى والاجتماعى قبل الثورة وفى ارساء قواعد الحياة الجديدة بعد قيامها . غير أن هذه المحاولات الدائبة من جانبه للكشف عن مساوىء المجتمع ومفاسده فيما يكتب من مسرحيات تقترن دائما بايمان عميق بالانسان وبقدرته غير المحدودة على التحرر من كل القيود التى يكبله المجتمع بها ، وعلى مقاومة كل عناصر الانحلال داخل نفسه وخارجها ، لينطلق بعد ذلك قويا متحررا يجمل حياته ويسمو بها . وقد عبر فتحى رضوان نفسه عن هذا الايمان أحسن تعبير فى مقدمة مسرحيته « أخلاق للبيع » و « عشر شخصيات يحاكمون مؤلفا » فقال عنهما وعن شقيقتيهما « دموع ابليس » :

« ان هذه المسرحيات الثلاث ، هى اعلان متكرر عن ايمـــانى بالانسان ·· فقد يبـــدو جبانا مترددا ، أو مندفعا متهورا ، أو بخيلا لا يكاد يطيق مفارقة المليم ، أو مسرفا لا يبقى على شىء تطوله يداه · قد يظهر غبيا لا يفهم ، أو مختلا لا اتزان عنده ، فيحكم الناس عليه فى هذه الحـــالة ، حكم اليائس منه ، فاذا ما صبروا وتابعـوا ، وراوه فى ظـل الحوادث التى يأتى بها الزمن ، والتطورات التى تجود بها الايام ، وجدوا انسانا جديدا يكاد يكون مقطوع الصلة بالانسان الذى عرفوه ·

على أن مفتـاح شخصية الانسان ، والمصباح الذى يكشف عن دراه المدخرة ، وكنوزه المخبـــوءة ، هو ايمانه بنفسه ، وثقته فيها ، واحتفـــاله بالبحث عما ينطوى عليه عقله وقلبه من نفائس مطمورة ومواهب مدخـــرة أو محجوبة · وقد تنقدح شرارة هذا الايمان ، ويضىء مصباحه لمجرد الوعظ والكلام ،فلابد من قوة ، اما أن تنبعث من داخل الانسان ، وهذا هو الاغلب ، واما أن تقع خارجـــه ، فتلفت نظـره ، وتضع يده على حقيقتـه وقوته المضيعة ·

فهذه المسرحيات اذن ، دعوة الى الايمان بالانسانية واطمئنان الى مستقبلها ، والارتفاع عما نشكو منه ، الى مانؤمل فيه ، وتجاوز مانراه الى مالا نراه ·· فمستقبل الانسان حافل بأشياء رائعة ، وأمجاد رفيعة » ··

وعاد فتحى رضوان ليكرر نفس المعنى فى كلمته التى قدم بها مسرحياته الجديدة القصيرة فى البرنامج المطبوع :

« فالمسرحيات الثلاث هى نظرات متعددة الى هدف واحد · الى النفس الانســـانية التى تنطوى على كنوز من الخير والايمان والقوة ، تنتظر من يمد يده اليها ليخرجها لنفسه ، وللناس ، فتزيدهم ايمانا بالانسان ، وحرصـا على الحرية وسعيا للاخوة الانسانية ، وبعدا عن التصلب والجمود والاستسلام للضعف ، والاذعان لخرافات الماضى ، وأوهام المجتمع الفاسد » ·

وان نظرة واحدة الى كل من المسرحيات الثلاث ، وهى من حسن الحظ مطبوعة فى كتاب مع مسرحيتين آخريين ، لتؤكد صدق ماذهب اليه المؤلف · فالمسرحية الاولى : « اله رغم انفه » تقدم حاكما يثور على تجار الدين ممن يحاولون تاليهه واقناع الناس بعبادته ، ويصر على أن يظل انسانا ·· والمسرحية الثـانية ـ « المحلل » ـ تعرض علينا انسانا مسحوقا مستغلا يجد المرأة الشريفة التى تقف الى جواره ، فيثور على مستغليه ويخـرج ليواجه الحياة فى قوة وكرامة ··

والمسرحية الثالثة ـ « الجـلاد والمحكوم عليه بالاعدام » ـ تصور محكوما عليه بالاعدام فى قضية سياسية هادىء النفس مرتاح الضمير يســـتطيع ان يحرك ضمير الجلاد ويدفع عقله الى التفكير فى حياته وجرائمه التى يقتـــرفها دون وعى أو احساس فاذا به ينهار ويشنق نفسه ، فى حين يمضى المحكوم عليه بالاعدام مع الناس ليســـهم فى انقاذ قطار حـــاد عن طريقه ··

وهكذا تؤكد هذه المسرحيات من جديد ايمان كاتبها العميق بالانســـان وقدراته اللامحدودة ، وباصراره على آلا يكون عبدا لما يفرضه عليه المجتمع الفاسد من مظالم أو أوضاع شاذة ·· فقد رأينا كيف رفض الحـــاكم أن يصبح الها رغم المغريات . وكيف ثار الـزوج « المحلل » المسحوق فاصبح زوجا حقيقيا قويا ، ثم كيف دفع المحـــكوم عليه بالاعدام جـلاده ـ دون قصد ـ الى الانتحار فى حين مضى هو ليسهم فى صنع الحيـاة وتعميرها .. على أن المسرحيات الثلاث جديرة بوقفة أطول عند كل منها على حدة لنتبين بوضوح أكبر طبيعة بنائها واهدافها ، ومدى توفيق مخرجها وممثليها فى تفهمها وتجسيدها ·

واحب قبـــل ذلك أن الاحظ أن هـــذا الخيط المشترك بين المسرحيات الثلاث قد تلاشى تماما على خشبةالمسرح ، اذ اخرجت كل مسرحية بأسلوب مختلف تمام الاختلاف عن اخراج زميلتيها نتيجة لاختلاف المخرجين واختلاف مفاهيمهم الفكرية والفنية ، ولو تولى اخراجها جميعا مخرج واحد ، أو لو تعاون المخرجون الثلاثة فى تنسيق خطة العمل ومناقشـــتها معا ، لكان ذلك كفيلا بأن تبرز المسرحيات الثلاث فى اطار فنى موحـــد ، أو متقارب على أقل تقدير ، فتتاكد فى ذهن المتفرج الوحدة الفكرية التى تربط بينـــها ، والموقف الانسانى الموحـد الذى صدرت عنـــه ·

***

يغلب على مسرحية « اله رغم أنفه » الطابع الفكرى أكثر من المسرحيتين الاخريين ، فهى تتناول على حد تعبير مؤلفها « الصراع بين رجل حر ومجتمع غارق فى أوهامه وخرافاته » ·· ومثـل هـذا الصراع لا يمكن الا أن يكون فكريا ، ومن ثم قلت فيها الحركة المسرحية حتى كادت تنعدم فى معظم اجزائها ، واقترب حوارها فى غالبيتـــه من شكل المناظرة العقلية بين « زهمو » رئيس الوزراء وبين الرهبـــان الثلاثة وكبيرهم ·· وفى مثـل هذه المسرحية تثقل التبعة الملقاة على كاهل كل من المخـــرج والممثلين ·· على أن فى المسرحية مع ذلك عناصر كانت كفيلة بأن تحقق لها مزيدا من النجاح لو احسن استغلالها ·· فاذا كانت روح الدعابة التى تخفف من وقع امثال هذه المناظرات الذهنيـة فى مسرحيات « شو » و « الحكيم » ليست من خصائص فتحى رضوان البارزة ، فانه قد استعاض عنها بسخريات كثيرة لاذعة نجدها أوضح ماتكون فى هذه المسرحية بالذات ، وببعض الافكار الحكيمة الناضجة النابعة عن الموقف نفسه ، ثم بوحدة الايقاع العام للمسرحية وتدرجه فيما يشبه البناء الموسيقى المتماسك ·· فالمسرحية تبـــدا بجو من الرهبة والقلق والخوف ، والرهبان ينتظرون وصول الاله الحى ، ويخشون فى الوقت نفســـه أن تكون الاصوات التى يســـمعونها صادرة عن لص جاء يفتك

حسين رياض ، محمد الدفراوى ، حسن البارودى
فى المسرحية الاولى : « اله رغم أنفه »

بهم ٠٠ وتبدا بعد ذلك المناظرة العقلية الطويلة بين رئيس الوزراء « زهمو » وبين الرهبان ، وفى هذا الجزء تقل الحركة المسرحية حتى تكاد تنعدم ، وتبطىء نغمة الحوار وتخفت لايخفف من وقعها البطىء الرتيب الا تلك السخريات والافكار الحكيمة المنتشرة فيها ، ثم تلك الغنائية الواضحة فى بعض اجزائها مثل :

الراهب الثانى : أنا ياأبت قد بدأت أشك فى أن يكون هذا هو صورة الاله ٠٠ انه لا يكف عن التجديف والكفر ٠

الراهب الثالث : هذه مرحلة ماقبل الحلول ٠٠ هكذا جاء فى الاسفار

زهمو : كل الذين سبقونى الى هذا المصير كانوا يقولون مثل هذا الكلام ؟

الراهب الثالث : شيئا شبيها به ٠

زهمو : (مفكرا) : غريبة ! ولكن لماذا لا تختار السماء الا أمثالنا ؟

الراهب الثالث : لأنكم عادة أذكى الناس ، وأطيبهم قلبا ٠٠

الراهب الاكبر : ولتكون معجزة الله أكبر عند الناس ٠

زهمو : وأصلح للاستغلال

الراهب الاكبر : ارحمه واغفر له ٠

زهمو : اذن ليكونن ذلك تكفيرا عما قدمت يداى من خطايا ٠

الراهب الثالث : التكفير عن ذنوبك كواحد من البشر ، يكون بجعلك وعاء لروح الاله ؟ يالها من جراة ٠٠! » (ص ٢٥)

مثل هذه الاجزاء لو احسن الممثلون توقيعها فى نغم موحد متسق مع قليل من الايماءات لعوضت النص عما يفتقده فى هذا الجزء من قلة الحركة المسرحية ، واعتماده على حركة الأفكار وتقابلها وتنافرها ٠٠ .

على أن هذا الموقف شبه الساكن مايلبث ان يتحول الى حركة تغمرها فرحة وتهليل وتكبير حين يطلب « زهمو » كسرة خبز وقليلا من الماء ، فيهلل الرهبان لانهم يعلمون من سفرهم المقدس انه « حينما تحل روح الاله فى انسان يكون أول ما يطلبه كسرة خبز وجرعة ماء « .. وهكذا ترتفع نغمة حديثهم ويظل ايقاعها يسرع ويحتد ، وتضاف اليها الرعود والبروق لتساعد على سرعة الايقاع وحدته وان ظلت نغمة حديث « زهمو » مع ذلك بطيئة ساخرة فيما يشبه المقابلة بحديث الرهبان، ثم مايلبث ان يفقد صبره حين يرى جموع المؤمنين المخدوعين بالاله الحى فترتفع نغمة حديثه هو الآخر لتعلو على حديث الرهبان وهو يواجههم بنفاقهم وخداعهم :

« نعم نفاق ! فماذا فعلتم بآلهتكم ومعابدكم وبخوركم وتراتيلكم ، وثيابكم الفضفاضة ، وهذه الاصنام التى تنفقون عليها الالوف ٠٠ الالوف المنتزعة من افواه الفقراء والجياع والمرضى ٠٠ لا تظنوا انى اخاف منكم ، ولا من هذه الاجفان المسدلة على عيون تبدو مغمضة وهى لا تكف عن البحث عن مواطن الضعف فى الناس لتستغلها ، رتجنى منها المال والنفوذ ٠٠ ان فى هذه الصوامع من الرغد والنعيم أكثر مما فى قصور الاغنياء ٠٠ (ص ٣٥)

وتظل نغمة حديثه تعلو وترتفع حتى يجلجل صائحا :

« وهذه أيضا صورة من صور الله ٠٠ وهذه الخرافات أيضا من هداية الله ٠٠ اعفوا الانسان من هذه الوصاية المدمرة ، انه الآن يعرف طريقه ٠٠ » (ص ٣٦)

ويصل حديثه الى قمة ارتفاعه وحدته حتى يملأ المسرح كله فى صرخة الختام الرائعة وهو يحطم التماثيل بعنف :

« سأبقى انسانا ٠٠ هل سمعتم
سأبقى انسانا ٠٠ هل فهمتم
سأبقى انسانا ٠٠ على الرغم منكم » (ص ٣٧)

واذا كان هذا الحاكم قد رفض تنصيبه الها ، وظل مصرا على الرفض ، فان قارىء المسرحية ، أو مشاهدها ، لا يستطيع مع ذلك الا أن يتذكر الوجه المقابل لهذه الصورة لانه الاكثر شيوعا فى تاريخ البشرية القديم والحديث ، فما أكثر الحكام الذين رحبوا بهذه الالوهية ، بل دعوا اليها وفرضوا عبادتهم على الناس فرضا ، لذلك كنت افضل الا يحصر المخرج محمد عبد العزيز أحداث المسرحية فى بيئة محددة من بيئات الشرق الاقصى رغم أنه استند فى ذلك الى مقدمة المؤلف التى تشير الى أنه استوحى مسرحيته من نبا نشرته الصحف عن حادث مشابه وقع فى الشرق الاقصى ٠٠ فعمومية المشكلة التى تعالجها المسرحية ومعاصرتها كانت جديرة بأن تلفت نظر المخرج الى البعد بها عن كل اطار محلى ، والتخلى عن كثير من التفصيلات الواقعية فى الديكور والملابس ليضفى عليها جوا انسانيا شاملا يتلاءم مع مضمونها الكبير ٠

واذا كان المخرج قد أحسن تنفيذ الجانب الشكلى فنجح فى ابراز الجو العام للمسرحية فى حدود البيئة المحلية التى اختارها ، بمعاونة مصممة الديكور سكينة محمد على ، ومؤلف الموسيقى رفعت جرانة ، فانه لم يعط المشهد مع ذلك مايحتاجه من عمق يوحى بالرهبة والقلق الذى يسيطر على جو الجزء الاول من المسرحية ، لعل قلة عمق خشبة المسرح فى مسرح الجمهورية هى التى حالت دون ذلك ، ولم يتضح فى أداء الممثلين احساسهم أو احساس المخرج بوحدة الايقاع العام للمسرحية ، وغنائية كثير من أجزائها ، فبدا الاداء مفككا أقرب مايكون الى تسميع ردىء لقطعة من المحفوظات لم يجيدوا حتى حفظها ، وهذه ظاهرة محزنة حقا ، وخاصة اذا علمنا أن من اضطلع ببطولة هذه المسرحية نخبة من خيرة ممثلى مسرحنا القومى ، هم حسين رياض ، حسن البارودى ، محمد السبع ، محمد الدفراوى ، ابراهيم الشامى ٠

***

ويقول المؤلف عن مسرحيته الثانية «المحلل» ـ ان «موضوعها ليس جديدا ، فقد تناولته الاقلام من قبل وهى تحاول أن تصور فى المحلل الذى يتخذه الازواج الاقوياء الاغنياء مجرد قنطرة يعبرون عليها الى أغراضهم ، وهى العودة الى زوجة طلقوها ثلاث مرات ، ولم يعد من حقهم أن يستأنفوا معها حياتهم الزوجية الا اذا تزوجها رجل آخر ٠ والمحلل فى هذه المسرحية لا يمثل فقط الزوج الصورى الذى يقنع من الزواج بعقد الزواج دون الزواج نفسه بقدر مايمثل الصفاء فى المجتمع الذى يلذ له أن يتسلى بضعفهم ، وأن يسخرهم فى أكثر من عمل دنىء ، مطمئنا الى أنهم لن يرفعوا الصوت بالمعارضة ، ولن تتقزز نفوسهم مما يستغلون فيه ، لان ضعفهم أهدر انسانيتهم ٠ ولكن بطل المسرحية هنا يجد من امراة شريفه كرهت هذا الطراز من الحياة الفاسدة باعثا على المقاومة والتحرر ثم التحرر » ٠

القراءة السطحية لهذه المسرحية تنتهى بصاحبها الى أنها كوميديا اجتماعية محبوكة الاطراف فى حدود مواصفات مسرحية الفصل الواحد التى تقدم موقفا انسانيا واحدا باسلوب شديد التركيز ودون استطراد او امتداد فى الزمان أو تنقل كثير فى المكان ، وهى فى هذه الحدود مسرحية جيدة فيها من النقد الاجتماعى البسيط المغلف بالفكاهة الواقعية وخفة الظل الواضحة ما يضمن لها نجاحا شعبيا سريعا ، ساعد على تحققه تحويلها من الفصحى الى العامية ، وما أضفاه عليها مخرجها نور الدمرداش من حركة سريعة بسيطة متناسقة ، ثم خفة ظل سعيد أبوبكر المشهورة وحسن أداء محسنة توفيق وعادل المهيلمى لدوريهما ، ولكن أخشى أن يكون ذلك كله قد تم على المستوى السطحى للنص دون أى محاولة لابراز اعماقه ونغمته الخفية التى تتردد كثيرا بين السطور فتكاد تحول الكوميديا الخفيفة الضاحكة الى دراما رمزية تصوب سهامها الى قلب المجتمع الظالم الذى يستغل فيه الاقوياء الضعفاء ، ويسخرونهم لاداء مآربهم ثم يركلونهم بعيدا بعد أن يتحقق لهم ماارادوا .. وهذا الموضوع من الموضوعات المفضلة

عند فتحى رضوان تجده يتردد فى معظم مسرحياته ابتداء من « دموع ابليس » حتى « شقة للايجار » ‎٠٠‎ والا فما الذى دفعه الى اختيار موضوع المحلل القديم المستهلك ليعالجه فى هذه المسرحية ؟

أكاد اجزم ـ وكلمة المؤلف تؤيدنى فى ذلك ـ أن الزوج المحلل هنا ليس مجرد زوج مؤجر لاداء دور معين فحسب ، ولكنه رمز لكل من يقبل ان يكون وسيلة فى أيدى الآخرين لتحقيق مآربهم نظير ربح أو جاه يصيبه ‎٠٠‎ واشك كثيرا فى أن الزوجة هنا ليست أكثر من امرأة ثارت على زوجها المترف الفاسد ، واحست بانسانية هذا الزوج المؤجر للزواج منها زواجا صوريا ، ومدى مايحمله قلبه من صدق واخلاص رغم الوضع المزرى الذى قبل أن يضعه فيه زوجها الاول ، فوقفت الى جانبه واخذت تبث الثقة فى نفسه لتحرره من ضياعه ومهانته وتتحرر معه من ذلك الزوج المستبد الافاق ، ويبدآن معا حياة هنية صادقة ‎٠٠٠‎ وانما هى رمز لمعنى اكبر من ذلك بكثير ‎٠٠‎ وفى هذه الحالة يكون الشكل الكوميدى الضاحك ليس سوى اطار خادع اتخذه الكاتب وسيلة لعلاج مأساة انسانية دامية عميقة الاغوار تتصل بالقيم والمبادىء « وتهاجم الظلم والاستبداد ممثلا فى الزوج وتهاجم فى الوقت نفسه ضعف الضعفاء واستكانتهم لبطش الاقوياء ، وقبولهم ان يصبحوا أدوات فى آيديهم تنفذ لهم مآربهم ‎٠‎ يقول الزوج المحلل :

أنا لست الا قناعا يلبسه الاقوياء ليخفوا وجوههم .. أنا ملقاط يلتقطون به أغراضهم ‎٠٠‎ » (ص ١٢٦)

ويقول ايضا :

« مصيبتى أننى لست قويا الى الحد الذى أستطيع معه أن أرفض الاعمال القذرة التى يطلبونها الا متأخرا ‎٠٠‎ الا بعد الانزلاق ‎٠٠‎ وقبل الوصول الى الهاوية ‎٠٠‎ ومصيبتى أننى لست ضعيفا الى الحد الذى أقبل معه مايطلب منى بلا مقاومة أو معارضة ‎٠٠‎ نصف المقاومة لا ينفع ‎٠٠‎ ونصف الموافقة لا يريح ‎٠٠‎ أنا معلق من شعر رأسى فى الهواء ‎٠٠‎ لا أنا قادر على الطيران ، ولا على السقوط » ‎٠‎ (ص ١٢٧)

والاشارات المماثلة كثيرة فى حديثه وحديث الزوجة ، وكلها تؤيد هذا المعنى الكامن وراء الكوميديا الضاحكة ‎٠‎

على أن هذه الانتهازية الواضحة فى موقف « المحلل » المتأرجح بين القوة والضعف ماتلبث أن تتلاشى ، وتحل محلها قوة واصرار حينما يستشعر الرجل حب الزوجة له وتمسكها به ، واصرارها على التحرير من عنت زوجها واستبداده ..انها توقظ فى نفسه معانى العزة والكرامة :

« ‎٠٠٠‎ لن تبيع نفسك بعد اليوم ‎٠‎ انك ستتحرر من « لطيف » كما ساتحرر انامنه .. انه كان يشرى كلا منا بماله ‎٠٠‎ أنت يجعلك قفازا لالتقاط القاذورات ‎٠٠‎ وأنا مجرد حلية ‎٠٠‎ خليلة باسم زوجة ‎٠٠‎ » (ص ١٤٠)

ثم تعود لتقول :

«كفى تمثيلا.. ستكون أنت نفسك ، وستكون أنا نفسى .. سنختار حياتنا ‎٠٠‎ لا تخف ‎٠٠‎ اذهب اليه واطرده ‎٠٠‎ أنت صاحب البيت ‎٠٠‎ ليس له هنا شىء » (ص ١٤١)

ويستجيب الرجل ، ويسدل الستار وهو فى طريقه ليطرد الزوج السابق الظالم ، ليصبح هو الزوج الحقيقى الشرعى الذى استمد وجوده وكل حقوقه من اختيار الزوجة له اختيارا حرا وتمسكها به ، وكان من قبل مجرد زوج صورى ، آجره الزوج السابق ليقوم بدور الزوج دون أن يمارسه بالفعل ‎٠‎

وهكذا تتحول الكوميديا الاجتماعية البسيطة الى دراما رمزية ذات مضمون فكرى وانسانى كبير يرتفع بها كثيرا على موضوع « المحلل » القديم المستهلك الذى اتخذه المؤلف مجرد اطار لعرض افكاره ‎٠‎

على هذا الاساس كنت افضل لو احتفظ للمسرحية بلغتها الفصحى ، لانها اقدر من العامية على ابراز كل هذه الافكار والمعانى ، بالاضافة الى أنها كانت جديرة بأن تسهم فى المحافظة على الطابع الانسانى المشترك بين هذه المسرحية وبين زميلتيها اللتين قدمتا بالفصحى ‎٠‎

واذا كان سعيد أبوبكر قد مال فى أداء دور المحلل الى جانب الصورة الكاريكاتيرية الضاحكة ، فان فطرته الفنية السليمة قد نبهته الى المعانى المأساوية فى بعض مواقفها ، فأداها بتوفيق وصدق انسانى واضحين ، ولكنه عجز مع ذلك عن ان يرسم للدور ايقاعا عاما موحدا يوازن فيه بين الفكاهة والمأساة ، ويبرز من خلاله المضمون الانسانى للمسرحية ، فلا يغيب على المتفرج العادى وسط صخب الفكاهة والأداء الكاريكاتيرى الصارخ ، وهو اللون الغالب على أدائه للدور ‎٠‎

***

فاذا انتقلنا الى المسرحية الثالثة والاخيرة ـ وهى « الجلاد والمحكوم عليه بالاعدام » ‎٠٠‎ وجدنا اهم الخصائص الفكرية والفنية التى لمسناها فى المسرحيتين السابقتين تزداد وضوحا ، وتتخذ صورة أنضج واشد تركيزا ‎٠‎ فالموقف الانسانى العام واضح لا لبس فيه ، والرموز قوية محددة الملامح ، والبناء الفنى متماسك بصورة ملحوظة ، والحركة المسرحية تتسق مع الحركة الفكرية فلا نجد أثرا للمناظرات العقلية التى لاحظناها فى « اله رغم أنفه » ‎٠‎ والسخرية اللاذعة التى تميز تفكير الكاتب لا نلحظها هنا فى بعض عبارات الحوار فحسب ، بل تدخل فى أساس بناء المسرحية ورسم شخصياتها ‎٠‎

وهل هناك سخرية اشد من ان نرى المحكوم عليه بالاعدام هادىء النفس ، ثابت الجنان حتى لكأنه « عريس ذاهب الى عروسه » (ص ١٥٣) ، ويتكلم « وكأن السلاسل فى يد غيره » (ص ١٢٦) « ولا يشعر بالبرد رغم رقة ثوبه » (ص ١٤٨) ، فى حين أن الجلاد هو القلق المضطرب النفس حتى لينتهى به الامر الى أن يشنق نفسه فى حين يمضى المحكوم عليه بالاعدام مع الناس يساعدهم فى عمل انشائى مفيد ، واذا بالقيد الحديدى فى معصمه يتحول الى أداة نافعة تساعد على انتشال عربة قطار أوشكت أن تسقط من كوبرى وانقاذ ركابها ‎٠٠‎ هل بعد ذلك كله سخرية !؟

تدور أحداث المسرحية « فى فترة اضطراب أفقر الدولة وأعجزها عن أن تدفع مرتبات أكثر الموظفين ، فقل عدد من كان يقبل العمل عندها ، ومن ثم فقد اكتفت بحارس واحد كان هو الجلاد المكلف بتنفيذ الحكم ‎٠‎ وقد سهل على الحكومة اتخاذ هذا الاجراء أن ذلك المحكوم عليه بالاعدام ، طوال التحقيق والمحاكمة ، كان يطمئن السلطات الى أنه لن يبذل أى جهد للفرار فضلا عن أن المحكمة التى اصدرت الحكم عليه ، أصدرت عشرات الاحكام المماثلة على غيره ، فأصبح فرار واحد من مئات لا يسبب قلقا ولا يمثل خطرا ‎٠٠‎! » (ص ١٤٦)

أما المكان فهو « محطة سكة حديد فى قرية صغيرة ‎٠‎ مبنى المحطة قديم ومتهدم » ‎٠‎ (ص ١٤٥) ، و « البعض يقول انها أول محطة بنيت ، لاننا على الخط الرئيسى للبلاد .. أول خط وضع ‎٠٠‎ » (ص ١٥١) وفى « هذه المحطة لا توجد لوحة للمواعيد ‎٠٠‎ والقطارات هى نفسها لا تعرف المواعيد ‎٠٠‎ تصل حينما تصل .. » (ص ١٥٠) وناظر المحطة « .. ينام عادة حتى تسمع زوجته صوت القطار فى المحطة السابقة فتوقظه قد تعود هذا ‎٠٠‎ وبمجرد وصول القطار يتسلم البريد ويذهب الى النوم ‎٠٠‎ » (ص ١٥٠) ، والقرية لا يمر بها سوى قطار واحد « فى الظهيرة وآخر فى الليل ‎٠٠‎ » (ص ١٥٠)

و « حينما يصل القطار ، يصل ‎٠‎ وعندها يعرف أهل القرية جميعا بوصوله ، فمن كان منهم بلا عمل وجاء ، أطل خلال النوافذ الزجاجية المغلقة المفتوحة ليرى القادمين من العاصمة ، ليرى الملابس الفاخرة ، والمآكل الشهية ، والنساء الجميلات ‎٠‎ كل ذلك فى المدن ‎٠‎ أما نحن فعندنا الجوع والمرض فقط ‎٠٠‎ وهما نعمتان لا يستهان بهما » (ص ٤٧ ، ١٤٨)

و « كثيرون يمـــوتون هنا • ليس هنا أسرع من الموت سوى انجاب الذرية ·· فكلما قتل منا الموت واحدا ، أتينا نحن بثلاثة ·· الموت لا يستطيع أن يغلبنا » ص ١٥٩ و«شيء مالايحدث أبدا » فى هذه القرية (ص ١٥٢)

ويضيف ناظر المحطة الى هذه الصورة سمة اخرى :

« نحن هنا نعيش وكأننا وحدنا فى هـــذا العالم ·· لم نر ضابطا ، ولا شيئا من هذا ·· والحمـــد لله لا تحدث عنـــدنا حوادث من أى نوع ·· حتى ولا حوادث القطار ·· » (ص ١٦٦ ، ١٦٧)

ويضيق خفير المحطة بهذه الحال فيظل يتمنى وقوع حادثة من اى نوع

« ·· ان الحودات لو حصلت هنا ·· لتقدمت قريتنا ·· على الاقل يعاد بناء هذه المحطة التى اختلف آباؤنا فى تحديد عمرها » (ص ١٥١)

ويظل يردد هذه الامنية حتى يستجيب الله لدعائه فيتـــوهج « فى السماء ضوء أحمر شديد الحمرة ويرتفع لأعلى ارتفاعا عاليا » **ونعلم أن حادثة وقعت للقطار واشتعلت النار فى عربة منه ··**

هذا عن الزمان والمكان لاذى تدور فيه أحداث المسرحية ، أما أبطالها الحقيقيون ، فاثنان ، الجلاد والمحكوم عليه ، والعـــلاقة بينهما غريبة يصورها الجلاد قائلا :

« لقد كنت هادئا ، وسعيدا فجاءت هذه الرحلة كريح • وحطمت باب دارى ودخلت الى غرفها ·· فطار كل شيء من مكانـــه ·· » (ص ١٥٤) ، « الكلام الذى قلته لى ·· الافكار التى لا أدرى كيف نبتت ·· أفكار ·· من كان يصـــدق أيضا أننى أفكر ·· أفكر ·· لم يبق الا هذا • كنت كهذا الحيوان الذى يسمونه غفيـــرا ·· أشـــنق الناس وأذهب الى بيتى وآكل وأنام ، وألـــد الأولاد بنين وبنات عددا لا أذكره ! ولكن لم يكن بين كل الذين شنقتهم واحد مثلك ·· كان منهـــم شجعان لا يخافون المـــوت ولكنهم جميعا كانوا كالبهائم مثلى ·· اما أنت فمن اللحظة الاولى رأيت منك شيئا غريبا ·· هذا الهدوء ، بل هذا السرور ·· ثم كلام بسيط ·· ولكنه لا يبقى شيئا فى مكانه ··! أنت مجرم ·· لقد أحسنت الـــدولة لانها ستشـــنقك ·· » (ص ١٥٥) ، « ضاعت حياتى ! دخل فيها هذا الشيء الذى يسمونه أفكارا • ففقدت معناها • لماذا نولد ما دمنا سنموت ؟! لماذا نبنى مادام كل شيء يهدم ويزول ؟ لماذا أعيش ببضعة قروش ، ويعيش غيـــرى بملايين ؟ من المسئول عن هذا الغلط : القدر أم نحن ؟ ·· الخ » (ص ١٥٨)

لكل هـــذه التهم الخطيرة قررت الدولة شنق المتهم لانه يفسد حيـــاة الناس ويخرب فيها ، ويشيع فيها ، الشـــقاء والاضطراب ـ على حد تعبير الجلاد ـ بهذه الافكار التى ينفثها فى عقولهم كالسم ، ويضيف فى موضع آخر :

« ·· كلماتك القليلة • هى التى جعلت من الحمار الذى كان راقدا فى عقلى ونفسى انسانا يفكر ، وهو لا دراية له بهذه الصناعة الهالكة • صناعة التفـــكير • ولذلك فأمثالك يجب أن يشنقوا حالا • بل يجب أن يحرقوا • أنتم لصوص لانكم تسلبون راحة الناس ولا تعطونهم شيئا عوضا عنها ·· افكار يعنى جـــرائم أمراضا لا تعالج » (ص ١٥٨ ، ١٥٩)

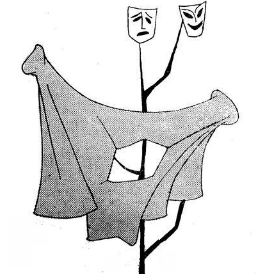
الى هذا الحد بلغت كراهية الجلاد للأفـــكار والتفكير ، فلم يستطع احتمال حياته ولا مهنته ، فقـــرر التخلص منهما بشنق نفسه ، فى حين ظل المحكوم عليه بالاعدام يشعر نحـــوه بالود ولا يريد له الشقاء او العـــذاب ·· انها الصورة المقلـــوبة الساخرة ـ الصادقة مع ذلك ـ للوضع الطبيعى الذى ، تماما كما كانت « اله رغم أنفـــه » الصورة المقلوبة للوضع الشائع المنتشر •

ولقد احسن المخـــرج « سعد أردش » استغلال حرفية المسرح ليقدم هذه المسرحية فى اطار يجمع بين التاثيرية والرمزية الموحية، فاحسن استغلال الاضواء والعناصرالتشكيلية فى الديكور البسيط المعبر الذى صممه مصطفى كامل ، والموسيقى الجميلة الموحيـــة المتجاوبة مع روح النص التى وضعها الدكتور يوسف شوقى ، ووضع المخرج على وجه الجلاد قناعا ، كاقنعة المسرح الرومانى ، يثير الفزع والكآبة ، ولم يخلعه الجلاد الا قرب نهاية المسرحية حينما سرت الافكار فى كل كيانه فلم يستطع احتمال حياته ، فكأنه بخلعه للقناع فى هذه اللحظة يؤكد سريان المعانى الانسانية فيه وتخليه عن كل ما يوحى به القناع من معانى البطش والظلم وسفك الدماء ، ويقابل هذا القناع البشع قناع آخر طبيعى من السماحة وهدوء النفس المرتسمتين على وجه الممثـــل طارق عبد اللطيف بحيث لم يعبر وجهه عن معنى غيرهما طوال المسرحية •

واجاد جميع الممثلين أدوارهم ، بصورة تؤكد حرصهم عـــلى حفظها وتفهم ابعادها جيدامع المخرج الذىاستطاع انيضبط ايقاع الحوار ودرجـــة ارتفاعه وانخفاضه مع المحـــافظة على امكانياته التعبيرية والغنائية على النحو المحكم الذى سبق أن لاحظنـــاه فى اخراجه لمسرحية « لعبة النهاية » بمسرح الجيب • وعندى أن هذه ميزة هامة من مزايا المخرجتساعده على تحقيق نسبة غير قليلة من نجاح المسرحية • واذا كنا نرى أن التوفيق لم يحالفه فى مشهد الختـــام حين أسدل ستارا من الزجاج الشفاف الملون على الجثة المعلقـــة فى الشجرة ، وكان الانســب أن يستعين بالاضاءة وحدها لتقديم هذا المشهد بأسلوب اكثـر بساطة يتمشى مع اسلوبه فى اخراج بقية المشاهد معتمدا على الاضاءات التأثيرية، فان هذا لا يمكن أن يقلل من بحال من النجاح الواضح الـــذى حققه سعد أردش فى اخراج هذه المسرحية بصورة تؤكد حســـن فهمه للنص وما يتضـــمنه من قيم انسانية ، مع مقدرة واضحة فىاستخدام امكانيات آلية المسرحووسائل التأثير المسرحية المكملة من ديكور واضاءة وموســـيقى ، كما وفق فى اختيار الممثليـــن لادوارهم ، وقد استغل محمد الطوخى كل امكانيات صوته العريض لاداء دور الجلاد بصورة مقنعة ، كما برز عبد الله غيث فى دور الخفير الساذج • ولعل هذه فرصة أنتهزها لتحية هذا الفنـــان الشاب على توفيقـــه هذا الموسم فى دورين هامين آخرين فى مسرحيتى «الدخان» لميخائيل رومان ، و « الكراسى » ليونسكو ، وهما دوران شاقان ابلى فيهما أحسن البلاء فاستحق كل تقدير واعجاب •

***

ان هذه المسرحيات الثـــلاث تمثل تطورا ملموسا فى فنيـــة المسرح عند فتحى رضوان ، وتؤكد بما لا يقبل مجالا للشك ، انـــه بثقافته الانسانية العميقة ، وموقفه الفكرى الملتزم ، قد أصبح أملا من اكبر آمال مسرحنا المصرى الجديد ومن ثم فقد أصبح من حقنا عليه أن ننتظر منه اعمالا اضخم وانضج سواء من ناحية مضمونها الفكرى أومن ناحية حرفيتها المسرحية •







قدم المسرح فى لندن هذا الموسم ثلاثة مسرحيات لشيكسبير قدمتها فرقتى « الاولد فيك The Old Vic » و « رويال شيكسبير كامبنى » Royal Shakeseapre Company قدمت الاولى مسرحية « عطيل » ، وقدمت الثانية مسرحيتى « الملك لير » و « كوميديا الاخطاء » .

وتقديم شيكسبير وعلى الاخص أعماله الناضجة « كالملك لير » و « عطيل » ليس بالمسألة الهينة ، فهذه أعمال كتبت فى تفسيرها وشرحها الكتب الكثيرة ، كما اختلف النقاد فى هـذه الشروح وتعددت وجهات النظر بخصوصها . والمخرج الذى يختار احدى هذه المسرحيات يجب أن يحدد موقفه منها ، ويكون له مفهوم معين للمسرحية ككل ، وللشخصيات والمواقف الجزئية فيها . وعلى هذا المفهوم يتوقف الكثير .. فقد يضاء النص الشيكسبيرى فجأة بالانتاج المسرحى ، وقد يقتل المنتج اوالمخرج النص ويسلبه ما به من حياة وروح .

والواقع ان تقديم هذه المسرحيات الثلاث حاول ان يضفى على النص مفاهيم جديدة ، فوق بعضها واضاف الى المسرحية أبعاداً جديدة وبعضها لم يحقق الاقناع الكافى .

الملك لير

اما فيما يختص بالملك « لير King Lear » فقد لاقت المسرحية نجاحا ضخما وكان الجمهور يقف فى طوابير طويلة فى البرد وتحت المطر أملا فى الحصول على تذكرة لمشاهدة « الملك لير » ، والواقع ان النقاد هنا اشادوا بالمسرحية كثيرا ، فسبقتها أبواق الدعاية الرنانة. وذهبت مع من ذهبوا لمشاهدتها ، ولكننى مع الاسف لم أعجب بها اعجاب النقاد . فمما لاشك فيه أن مسرحية الملك لير محفوفة بالمصاعب وقد حاول المخرج أن يتحاشاها ، فمثلا كان عليه أن يحدد موقفه من الزمن الذى تجرى فيه أحداث المسرحية . فلم يجعل شخصياته ترتدى ملابس العصر الاليزابيثى لانهم يتكلمون عن الالهة القديمة ويعبدونها ، والعصر عصر ما قبل المسيحية فى انجلترا . بل استعمل نوعا من الملابس يدل على وجود حضارة ما ولكنها حضارة بدائية ، فملابسهم من الجلد بها قليل من الفخامة ، والاثاث خشبى يؤدى الغرض بلا زينة أو دقة فى الصنع ، وهكذا .

ومن محاسن المسرحية أن المخرج احتفظ بالنص كاملا برغم ما فرضه عليه ذلك من صعوبات زللها بان تنازل عن استعمال

اى مناظر متمشيا فى ذلك مع المسرح الاليزابيثى معتمدا على الحوار ليدل السامع على تغير المناظر .

أما فيما يختص بحركة المسرحية فقد كانت رائعة حتى اللحظة التى طردت فيها البنتان الجاحدتان الملك العجوز (أبيهما الملك لير) خارج القصر وتركتاه فى العاصفة تحت المطر والرعد . أما بعد ذلك فان المخرج « بروك Peter Brook » لم يستطع أن يتخلص من المآزق المسرحية التى أشار اليها جرانفيل بيكر فى أواخر القرن التاسع عشر ، وهى ان المسرحية تتطلب مجالا اوسع من المسرح كالمنظر الذى يعتقد فيه جلوسستر انه يقذف بنفسه من على حافة الصخرة وهو فى الواقع يقفز فى مكانه . كما أن المسرحية ـ كما اشار جرانفيل بيكر ـ مليئة بالمناظر التى يمج منها المتفرج كفقأ عين جلوسستر أمام الجمهور ، وادخال كورديلا جثة الابنة الصغرى بعد شنقها .

لقد استطاع (بروك) ان يفعل الكثير بالملك لير ولا شك ، ولكن لم يستطع ان يقنعنى ببعض المناظر ، كما اننى فعلاتقززت لا من منظر فقء العين فقط بل من الماكياج الذى صور به الابن الشرعى لجلوسستر وهو يهرب من المصيدة التى أحكمها حوله أخوه غير الشرعى . ولكن ما هذه الشكليات ؟ فان مجرد انتاج الملك لير فى حد ذاته محاولة يجب ان يشكر عليها أى منتج . والواقع أن (بروك) استطاع أن يضفى الكثير من المعانى على المسرحية وبالاخص فى الجزء الاول منها . لقد تعودنا ان نتخيل الملك لير رجلا عجوزا تنازل عن الحياة ، ولكن بروك بمساعدة ممثلة بول سكوفيبلد Paul Scofibld استطاع أن يصور لير ملكا يطيعه القوم حتى فى اللحظة التى يتصرف فيها تصرفا لا يقره عليه احد . ولعل أروع منظر ظهر فيه جبروت الملك هو ثورته عندما طلبت اليه ابنته أن يطرد اتباعه المائة ـ لقد خرجت صيحاته كالرعد وهجم على المنضدة التى كانوا يجتمعون حولها وقلبها فى عزم وثورة .. فأحس الجمهور أن الملك لير مازال ملكا قويا ، وظهرت الابنة فعلا كمغتصبة آثمة اصغر بكثير من الملك العجوز ، بذلك استطاع المخرج أن يبرز لب موضوعه ـ مأساة الملك العظيم بنتيه الطامعتين .

أما ضعف المسرحية الاساسى فكان فى الجزء الثانى عند بدء انهيار الملك ـ فشخصية لير كما رسمها شيكسبير تظل تسمو وتسمو مع تبلور المأساة . حتى ليكاد يتحرر من الجسد كلما اشتدت عليه المصائب ، كما أن الشعر فى هذا الجزء يكاد يصبح غنائيا فى بعض المواقف .. كل هذا لم يظهر فى اخراج (بروك) . فالصورة التى ظهر بها الملك أقرب ما تكون الى « عزيز قوم ذل » ، والمسرحية تفقد بذلك الكثير من المقومات التى تثير فى المشاهد الاحساس بالتراجيدية ، فانت تخرج باحساس شفقة على الملك ، وقليل من الاعجاب الذى يصحب دائما أبطال شيكسبير فى نهايتهم .

ان البطل التراجيدى ابتداء من أوديب هو البطل الذىيكبر ويسمو نفسيا ومعنويا وان تحطم على المستوى المادى والواقعى ، فهو يؤكد عظمة الانسان رغم ما يصل اليه من انهيار .

أما فى الشخصيات الاخرى فقد أبدع بروك فى توزيعالادوار، فقد كان الفرق فى شكل « ايرين ورث Irene Worth » التى قامت بدور « جونريل Goneril » الاخت الكبرى وشكل « باشينس كوليير Patience Collier » التى قامت بدور ريجان Regan هو الفرق بين الشخصيتين فالاولى طويلة جادة الملامح بها شىء من الرجولة فى الحركة ، والثانية قصيرة قليلة الحجم ذات أعين يبدو الخبث فى نظراتها ، أما « كورديليا Cordelia » فقد كانت جميلة وديعة ، ولكنها لم تكن بالفتاة المنعدمة الشخصية وهو الضعف الذى كثيرا ما نجده فى الفتيات الوديعات المظهر .. فقد كان فى شكلها كما فى صوتها حزم يصاحب الدعة ، وقوة لاتتعارض مع الانوثة .

ولم يوفق المخرج فى الطريقة التى جعل أدموند ـ الابن الشرير لجلوستر ـ يؤدى دوره بها . لقد جعل المخرج (بروك) من ادموند شابا مستهترا ينفذ خططه الجهنمية وكأنه «ولدشقى» يضحك على الكبار وبذلك خفف كثيرا من فكرة الشر التىتسيطر على المسرحية ككل فلا شك أن جزءا كبيرا مما قصده شيكسبير بمسرحية « الملك لير » هو التساؤل عن معنى الشر . وادموند يمثل فى عائلته ابنتا لير فى موقفهما من أبيهما ـ فالمفروض أنه يعمق فكرة الجحود والشر المطلق أما هذا المستهتر الذى نكاد نحس انه لا يشعر بجسامة ما يقوم به من خطيئة فهو ليس ادموند الذى رسمه شيكسبير كما أن هذا المفهومللشخصية يضعف المسرحية بأكملها ، فهو بدلا من أن يعمق قوى الشر التى تسيطر عليها يخفف وطأتها فيضعف الصراع الدرامى الذى كما أراه ـ يتمثل بشكل عام فى الصراع بين قوى الخير وقوى الشر فى هذا العالم .

ان مسرحية « الملك لير » كما رأيتها مسرحية جريئة وجديدة فى اخراجها ، وتجربة مسرحية هامة لاشك ، ولكنها لم تصل الى ما كنت أنتظره منها بالمقارنة للدعاية والمدح اللذين سبقا عرض المسرحية .

((عطيل))

أما « عطيل Othello » فلم تحظ بالنجاح الذى حظيت به مسرحية « الملك لير » ، ويمكن الى حد كبير فهم موقف النقاد منها . فالممثل « ارول جون Errol John » الذى قام بالدور الرئيسى فيها ، كاتب مسرحى واذاعى ، زنجى الاصل من مواليد جامايكا . ولا أريد أن أقول أن هناك موقفا عنصريا سببه لون الممثل ، ولكن الموقف اتخذ لان الممثل أجنبى ، لم يلقاشعار شيكسبير باللهجة والموسيقى التى تعودها النقاد ، ولم يستطع النقاد أن يقبلوا « عطيل » يتحدث بلهجة وبنغمة غريبة عليهم ، وفعلا كان الهجوم كله منصبا على طريقة القاء الممثل .

أما أنا فاعتقد أن رؤيتى لهذا الانتاج لعطيل كان بمثابة تجربة استطعت من خلالها أن أرى مسرحية عطيل اكثر اقناعا فى تسلسلها عن ذى قبل .

ولعل أول مرة اضاف مخرج الى مفهومى لعطيل كان خلال الانتاج السوفييتى لفيلم عطيل ، وكان التنوير هناك منصبا على شخصية (ديدمونا) . لقد تعودت أن أراها فتاة ساذجة وديعة هادئة الطبع أقرب الى الملاك منها الى الانسان ، ولكن الفيلم السوفييتى قدم فتاة تنبض بالحيوية الخالصة ، جريئة الى حد كبير ، وبمقارنة هذه الصورة بالنص الشيكسبيرى وجدتها صورة اصدق بكثير من الصورة التقليدية ، فهى فتاة تتزوج متحدية كل عرف وتقليد ، فتاة ترفض أن تبقى فىبلدها فى حين يذهب زوجها الى الحرب ، فتاة لا توقفها ثورة زوجها عن الدفاع عن قضية كاسيوس بعد أن أمنت بصدق القضية . هذه الصورة الجديدة لديدمونا ، حافظ عليها المخرج المسرحى الانجليزى « رد Casper Wrede » وان لم يذهب الى ما ذهب اليه الفيلم السوفييتى عندما جعل ديدمونا تنزل الى قبرص وتلبس ملابس الرجال .

أما ما اضافه الممثل الزنجى الى شخصية عطيل فهو انطلاقة فى تمثيل دور الرجل الاسود . كانت العواطف التى تجتاحه تخرج من فم رجل زنجى ذو طبع خلقته الشمس ، رجل لايخاف التمادى فى عاطفته ، رجل لم يتعلم كيف يتصنع البرود . لقد كان يتحرك على المسرح ويتكلم وكأن عواطفه بركان أقوى منه . أقوى من الموقف . وأقوى من براءة ديدمونا ، بل حتى أقوى من القوى الدافقة له ، والممثلة فى « ياجو » لقد خرجت وانا أرى لأول مرة أنه ما من رجل أبيض كان بوسعه أن يقتل ديدمونا

في مثل هذه الظروف ، وبالتالي ما من رجل ابيض يستطيع ان يعطي لعطيل حقه في تمثيل هذا الدور . لقد كان (أرول جون) في ادائه بالنسبة لي ، كمن يزيح الستار عن اسرار تلك الشخصية التي أكاد احفظ ابياتها عن ظهر قلب .

وارتكز المخرج كثيرا على الديكور والمناظر واستغلهما أحسن استغلال على عكس « الملك لير » . ان مسرح الاولد فيك معد بطريقة تسهل معها تغيير المناظر بسرعة مهما تعددت ، كما ان مصمم الديكور Richard Negri كان يستعمل خياله الى أقصى درجة فيجعل التغيير في المنظر مهما ضؤل يغير من ملامح المنظر كلية ، يساعده على ذلك استغلال الضوء بطريقة تخدم كل منظر على حدة ، وهو عكس الحال في اخراج « الملك لير » حيث تركت الاضواء تطغى على المسرح من اول الرواية الى أخرها ـ عن عمد على ما أرى ـ حتى في الليل ، وذلك تمشيا مع فكرة المسرح الاليزابيثي الذي لم يكن يعرف الاضاءة المسرحية كما نعرفها اليوم .

واذكر على الاخص المناظر الاولى من المسرحية حيث يختبيء (ياجو) ليوقظ والد ديدمونا وينبئه بزواج ابنته من «المغربي» لقد كان الظلام الذي يختبيء فيه (ياجو) اشبه برمز للشر الذي يغلف قلبه ، كذلك كان اطفاء الانوار مقنعا في المناظر العديدة التي يلعب فيها ياجو دور الشيطان متخفيا أو منتحلا شخصية غير شخصيته (كالهجوم على كاسيوس ورودريجو بالليل) ، وكالحديث مع كاسيوس بينما عطيل مختبيء يسمع الحوار .

ولعل الاعتراض الوحيد على اخراج المسرحية هو محاولة اظهار أهالي قبرص بملابس يعتقد المخرج انها محلية . لقد ظهروا بملابس أهل جزر الباسيفيك ونسى المخرج انهم من الاغريق ، وهكذا كانت الملابس تتعارض مع روح المسرحية ، ولكن لما كان ظهورهم محدودا فان ذلك لم يؤثر على المسرحية كثيرا .

كوميديا الأخطاء

اما المسرحية الثالثة هذا الموسم فهي تختلف اختلافا كبيرا عن سابقتيها ، فهي اولا (كوميدية مواقف) كما اصطلح مؤرخو الادب على تسمية هذا النوع من الكوميديا الذي يقوم على المفارقات والخلط بين الشخصيات ، كما انها مسرحية كتبت في أوائل عهد شيكسبير بالمسرح ، ولقد قدمت هذه المسرحية نفس الفرقة التي قدمت « الملك لير » ولكنها عولجت بروح تختلف كل الاختلاف عن المأساة الاولى ـ روح تنبع من المسرحية نفسها .

ففي مسرحية كوميديا الاخطاء The Comedy of Errors واجه المخرج كليفورد وليامز Clifford Williams المسرحية لا على انها عمل فني خالد محاط بالمهابة وما يضفيه عليها الخلود من وقار ، ولكنه واجه المسرحية بنظرة معاصرة ، فتذكر ان شيكسبير كان اولا وقبل كل شيء يكتب مسرحا حيا وعينه على جمهوره وعلى شباك التذاكر ، فحاول أن يستنزف من كل موقف كل الامكانيات التي تضحك النظارة .

وموضوع المسرحية ليس عميقا ابدا ، بل يقوم على فكرة قديمة مستهلكة وهي :

توأمان افترقا في الصغر خلال عاصفة ومع كل منهما خادمه ، والخادمان أيضا توأمان ، وكبر التوأمان كل منهما بعيد عن الآخر .

ماذا يحدث حين يأتي الاخ الى البلد الذي يعيش فيه أخوه وقد تزوج هذا الاخير ؟ ان الزوجة تعتقد انه زوجها والخادم مرة مع سيده الحقيقي ومرة يختلط عليه الأمر فيواجه التوأم الآخر ، والتوأم نفسه لا يعرف هذا من ذاك .. وتقع عشرات المواقف والمفارقات .. يستغلها الكاتب احسن استغلال لخلق الموقف المضحك وفي النهاية طبعا يلتئم الشمل ويعرف الاخ أخاه والاب أولاده ، ويعثرون كذلك على أمهم وتعود الحياة كما كانت .

مثل هذه المسرحية الشعرية لكي يكون لها معنى يجب ان تعالج بنفس الروح التي كتبت بها ، وهذا مافعله المخرج كليفورد وليامز Clifford Williams حتى انه وصل بها في بعض المواقف الى مرتبة الفارس Farce وبالاخص في المنظر الذي استدعت فيه الزوجة طبيبا اعتقادا منها ان زوجها لا يعترف بأنها زوجته والذي ينكر أنه تناول طعامه معها قد أصيب بالجنون .

والواقع أن النص المسرحي يتيح هذه الفرصة ، أي امكانية قلبها الى مهزلة فالطبيب دجال وقد وصفه احد التوأمين في الفصل الاخير في حوالي عشرة سطور بنفس الصورة التي استطاع المخرج أن يقدمه بها ، ولكن المخرج استعمل حركات صامتة Pantomime للدلالة على الشعوذة والدجل مما جعل الجمهور يضج بالضحك ، مع أن المفروض انه جمهور مثقف حضر خصيصا لمشاهدة مسرح شيكسبير .

ومناظر الغيرة التي كانت تصدر من الزوجة ، لم يعالجها المخرج بطريقة واقعية بل بطريقة الكاريكاتير أي بطريقة تثير الضحك . ومرة أخرى نقرر أن النص يسمح بذلك ، فلم يكن هناك مايدعو الى غيرتها وضجيجها .. الا أن شيكسبير كان يقدم فعلا موقفا يريد به أن يستثير به الضحك .. فكانت طريقة التمثيل أي طريقة تفهم الشخصية لاداء الدور تنسجم مع روح الكوميديا التي تسود المسرحية . فالواقع اننا لم نر مسرحية لشيكسبير بقدر ما رأينا مسرحية مضحكة ، اجيد اداؤها .. كل موقف ينبع من الموقف السابق له ، وكل موقف يزيد المسألة تعقيدا حتى تحل المسرحية بالضرورة التي تحتمها مواقف المسرحية نفسها .

يضاف الى ذلك شيء آخر هام وهو طريقة تقديم المسرحية ، فاولا المسرح بلا ستارة كما كانت العادة أيام شيكسبير ، وليس هناك مناظر تتغير بتغير المكان أو الزمان .. فكان المخرج ينتقل من منظر الى آخر ببساطة شديدة ، وكان المتفرج يستطيع ان يستنتج المكان الذي تجرى فيه أحداث المسرحية ببساطة ودون صعوبة من خلال الحوار السلس .

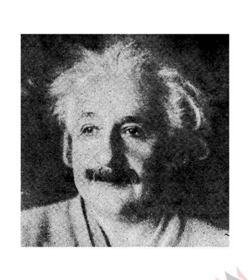
ولكنه كان يفصل بين الفصل والاخر بدخول جماعة يمكن ان نسميهم بالكورس مجازا كانوا يتحركون على نغمات الموسيقى ويكونون أشكالا فنية في توزيعهم على المسرح وكأنهم يؤدون قطعة من الباليه .. وهم في الوقت ذاته يمثلون أهل البلد ولكن ليس على المستوى الواقعي ، ويؤدون الى جانب ذلك دورا هاما في خلق جو المسرحية الا وهو نقل المتفرج الى عصر آخر .. الى عالم آخر .. عالم يختلط فيه الواقع بالخيال والمعقول باللا معقول .. عالم الكوميديا الخالص .

وبعد ..

لقد أثبتت هذه المسرحيات شيئا يجب الا ينساه دارسو الادب أبدا ، وهو ان شيكسبير كان اولا وأخيرا صاحب مسرح يكتب لجمهوره قبل ان يكتب « للاجيال القادمة » فمسرحه حي ينبض بالحياة ويتبلور على المسرح ببساطة ، فخشبة المسرح هي مجاله الحقيقي ، ويجب عند قراءتنا او دراستنا له ان ننظر بعين الى الكلمات المكتوبة وبالعين الاخرى الى المسرح الذي يتحرك عليه الممثلون . عندئذ فقط نستطيع ان نفهم عبقرية هذا الرجل على حقيقتها .. عبقرية كانت تفكر مسرحيا وتبلور أحاسيسها في القالب الوحيد المفروض عليها ، وهو القالب المسرحي .



أينشتاين
شيخ العلماء



بقلم : الدكتور محمد محمود غالى

تناولنا على صفحات « المجلة » حياة العالم **نيلز بور** Neils Bohr أحد جهابذة الذرة الذى انتهت حياته فى شهر نوفمبر الماضى ، كما أطلعنا القارىء على حياة **مدام كورى** ، وهى التى حصلت على جائزة نوبل مرتين فى حياتها ، ثم تابعنا الكتابة عن **جوليو كورى** وقرينته **ايرين** كريمة مدام كورى اللذين حصلا بدورهما على جائزة نوبل ، وذكرتنى هذه السلسلة من العلماء بأعلام العصر الذى نعيش فيه .

ولعل السنين الأولى من القرن العشرين كانت مثمرة الى حد عجيب ، فقد ولد مع هذا القرن حادثان عظيمان أو نظريتان خالدتان ، نظريتان أصبحتا محور البحوث كلها ، وأصبحتا منارا لكل الباحثين عن حقيقة الوجود ـ عن المادة ـ عن الاشعاع ـ عن الطاقة ـ وهاتان النظريتان هما نظرية الكم لماكس بلانك Max Plank

ونظرية النسبية لأينشتاين Albert Einstein النسبية الخاصة سنة ١٩٠٥ والنسبية فى شكلها العام سنة ١٩١٦ .

أما النسبية الخاصة Relativité Restreinte فقد أدمج بعبقريته الزمان فى المكان واعتبرهما وحدة لاغنى للواحدة منها عن الأخرى فليس لك أن تتكلم عن الزمان دون المكان ولا عن المكان دون الزمان ، ولا يعتقدن القارىء أنها مجرد كلام أو مجرد رياضة للفكر ، أو مجرد فلسفة لا أثر لها فى حياتنا ، ولكن **أينشتاين** بعبقريته استنتج من هذه الوحدة أعظم قانون عرفه البشر ، ذلك أن المادة هى الطاقة ، وان الطاقة هى المادة ، وأوجد المتساوية التى بمقتضاها نعرف قدر الطاقة من قطعة من المادة أيا كان نوع هذه القطعة علاقة أدخل فيها مربع سرعة الضوء .

فهذا القلم الذى أخط به هذا المقال هو مادة ، أى طاقة ، وهذه الوردة الجميلة التى أمامى هى بدورها مادة أى طاقة لو أمكن تحويلها كاملة الى صورتها الحقيقية لأمكن أن نسير بها قاطرة من مصر الى الاسكندرية ونعود بها الى القاهرة ويبقى من طاقتها ما قد نستطيع أن نسير هذه القاطرة مرة أخرى ، وهذا القالب من الطوب الاحمر اذا كان وزنه كيلوجراما مثلا فان فيه طاقة تعادل ٢٣٥٠٠ مليون حصان ساعة .

تلك كانت فلسفة أينشتاين وقانونه الأول .

أما النسبية فى شكلها العام فقد تناول فيهـا الجاذبية وفسرها بطريق يختلف عن الطريق الذى ذهب اليه نيوتن Neuton وكان لتفسيره الجديد أثر فعلى فى معارف الانسان وفى فهم الكون الذى يحيط بنا وفى تحديده فأصبحنا أبناء كون محدود لا كون لا نهائى كما تصوره اقليدس ٠

ولعل أينشتاين فى نظرى ونظر الكثير هو شيخ العلماء المعاصرين قاطبة وربما كان أعظم عالم جاد به الزمان من بدء الخليقة حتى اليوم ٠

* * *

ومن الغريب أنه عندما نشر بحوثه الأولى سـنة ١٩٠٥ الخاصة بفلسفة الزمان والمكان والتى وصل بها الى أن المادة هى الطاقة كان عمره أربعا وعشرين سنة ونصف سنة ، وانى أذكر هنا فترة من تاريخه العجيب من تاريخ وضعه النسبية ولما يكتمل ٢٥ سنة الى تاريخ مماته فى سن الخامسة والسبعين٠ ومنذ سبع سنوات وقد يملؤك العجب اذا علمت أيها القارىء أنه كتب عن اينشتاين حتى قبـل وفاتـه بثلاث سنوات حوالى ٤٣٠٠ كتاب ــ الكتاب بأكمله عن هذا العبقرى ــ ، ولدى من هذه المجموعة الكبيرة من الكتب حوالى العشرين كتابا ــ أما عـدد الكتب التى وردت فيها فصول عن أعماله العلمية فتعـد بعشرات الألوف ، لذلك تجـدنى فى حيرة : ماذا أكتب عن حياته ٠ ولعل خير وسيلة الآن أن أنحى هذه الكتب العشرين التى طالما طالعتها فى المـاضى وأكتب من الذاكرة بعض الأحداث البارزة التى ظلت عالقة فى ذهنى ٠

***

اذكر انه لم يفلح كما يجب فى تعليمه الثانوى وأتعب والده فى ذلك وأنه أمضى جزءا من تعليمـه هذا فى ايطاليا مع والده الذى كان قد هـاجر من ألمانيا الى هناك ثم أرسله والده الى جامعة زيورخ فى سويسرا ومنها نال درجته العلمية ثم الدكتوراه ، ولما تخرج كان فقيرا وظل مدة دون أن يكسب قوت يومه حتى انه اتخذ غرفة خالية من وسائل التدفئـة فى أسطح أحد المنازل سكنا له وهى غرفة تشـبـه تلك العشش التى يربى فيها الدجاج ٠ ومرت عليه فترة كان لا يستطيع أن يشترى طعامه بسهولة حتى رآه أحد أصدقاء والده ، وقيل فى بعض المراجـع أنه لاحظ عليه بدء مرض البـلاجرا الذى يصيب الانسان من نقص فى التغذية فتوسط له هـذا الصديق فعين فى وظيفة بسيطة فى مكتب المعايير فى برن عاصمة سويسرا وهى وظيفة تعادل وظائف الدرجة السادسة فى بلادنا ، وكتب وهو فى هذه الوظيفة وفى أيامه الأولى النسبية التى ظهرت فى دوريات برن Les annales de Bern ، ولم يفهمها أحد فى هذا الزمان من سنة ١٩٠٥ بل تنكر لفكرتها غالبية العلماء المعاصرين ، ثم بدأ العـالم يهتم بنظريته ويدرسها الأساتذة فى الجامعـات ، وقد عينته جامعة برلين فى كرسى الرياضة الطبيعية، ولما تحققت فكرته فى الجاذبية اثر كسوف الشمس سنة ١٩١٩ منحه المجمع السويدى جائزة نوبل سنة ١٩٢١ كما منحته الكثير من الجامعـات الدكتوراه الفخرية ومنها السوربون التى منحته هذه الدكتوراه سنة ١٩٢٩ ٠

وانى لأذكر جيدا حفلا أقيم فى جامعـة باريس وفى « الانفتياترو » الكبير فى الســوربون حضره أينشتاين بنفسه متأخرا عن الموعـد وكنت بين الحاضرين فى ذلك الحفل التاريخى عندما تكلم عنه شارل موران عميد كلية العلوم أكثر من سـاعة وعندما رفعه فوق مقام نيوتن بل عندما وقعت من بين يديه دبلوم الدكتوراه فناوله اياها اثنـان من أعلام هذا العصر هما مدام كورى التى طالعت أول رسالة تخـرج من نواة الذرة ، وكانت تجلس الى يمينه وجان بيران مكتشف شحنة الألكترون وكان يجلس الى يساره ، وأذكر التصفيق الحاد الذى بلغ عنان السماء وسمعناه ونحن داخل المـدرج من الشوارع المحيطة بالجامعة ساعة دخــوله المبنى ، ولحظة خروجه ، وأذكر كيف أن الجرائد فى ذلـك اليـوم ذكرت فى شىء من التهكم البرىء كيف أن أينشتاين صـاحب نظرية الزمان والحيز يحضر متأخرا عن موعد استقباله ٠

* * *

وفى سنة ١٩٣٤ اضطهده النازى بزعامة هتلر فى ألمانيا وهو الذى لم يوافق طوال حياته على فكرة انشاء الوطن القومى لليهود فى فلسـطين ، ورفض أن يكون رئيسا لحكومة اسرائيل ونصح مرارا بـألا تلجـأ اليهـود فى العالم الى هـذا الطريق المملوء بالاشواك ؛ وقد اضطر تحت التهديد الهتلرى الى أن يهاجر من وطنه المانيا الى بلجيكا ثم الى باريس ثـم الى جامعة برنستون بالولايات المتحدة ، وظل هناك

ينير طلاب المعرفة ببحوثه الى أن انطفأت الحياة فيه منذ سبع سنين .

ومن العسير أن تتتبع فى مقال واحد الأحداث المثيرة التى مرت على هذا العالم ، ولقد ذكرنا نشأته فى اختصار ، فقد بلغ بعد هذه النشأة المتعثرة شأوا من الشهرة لم يبلغها عالم من قبله ، ونال من التكريم ما يعجز القلم عن وصفه ، وانى أدع الآن ذكر زيارة ربندرانا تاجور له فى منزله الريفى بجوار برلين وزيارة أينشتاين له فى الهند ، وما دار بينهما من حوار فى الله وفى الوجود ، كما أدع ذكر دعوة الممثل العالمى شارلى شابلن لأينشتاين فى هوليود مدينة السينما واستقبال نجوم السينما لهذا العبقرى ، وأكتفى بذكر أمرين ان دلا على شىء فانما يدلان على أكبر نوع من التكريم والتبجيل ناله عالم معاصر .

الأمر الأول :

أراد الأمريكان أن يشيدوا مستشفى عالمياكبيرا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكونوا لذلك لجنة من أعضاء الشيوخ وأصحاب الملايين ، وفكرت اللجنة فى اقامة « يانصيب » على شىء له قيمة ، يتسابق أصحاب الملايين على اقتنائه وحفظه كأثر باق على الزمن ، فهدتهم الفكرة فى أن يحصلوا على النشرة الأولى التى كتبها أينشتاين بخطه عن النسبية سنة ١٩٠٥ ، ثم يطرحوها فى مزاد علنى على الطريقة الأمريكية المعروفة ، ويبدأ المزاد بأن ترسو مثلا على أحد الممولين بمبلغ معين يدفعه ، ثم تطرح من جديد فترسو على شخص ثان يدفع فرق الثمن ، وهكذا كل مزايد يدفع الفرق بين آخر عطاء والثمن الذى حدده الى أن ينتهى المزاد على مبلغ لا يطلب أحد الزيادة عليه .

ولقد كتب القائمون بأمر هذا العمل الى المنوطين بدورية برن التى نشر أينشتاين فيها نشرته الأولى وكانت من ثلاثين صفحة كتبها عندما كان سنه ٢٤ سنة وعندما كان موظفا فى مكتب المقاييس فى برن لا يتجاوز مرتبه عشرين جنيها وعندما كان لا يعرفه أحد ، وأجاب القائمون بنشر البحوث فى هذه الدورية وطبعها ، ان اينشتاين فى ذلك الوقت كان شابا لا يعرفه أحد وان نص الدورية موجود منه نسخ مطبوعة أما الأصل فكان حظه سلة المهملات وأرسلوا نسخة من الدورية المطبوعة لهذه اللجنة .

وسمع أينشتاين بما دار من مكاتبات فكتب بخط يده هذه النشرة البالغة ٣٠ صفحة من جديد ووقعها وكتب زيادة عما طلبت اللجنة النشرة الثانية التى تلت الأولى وكانت من ثمانى صفحات وأرسلهما الى اللجنة ، وتم المزاد الأمريكى على النشرتين معا .

فهل تدرون كم بلغ ثمن النشرتين فى آخر المزاد ، لقد بلغ رقما لايصدقه العقل ، اذ ارتفع ثمن النشرتين أربعة ونصف مليون جنيه ولا تظنن أنى اخطأت الحساب ولم يفتنى أن أحول المبلغ بالدولارات الى جنيهات ، ورسا المزاد على مكتبة مجلس الشيوخ الأمريكى ، أما باقى القصة فمعروف فقد بنيت المستشفى واحتفظت مكتبة المجلس بهاتين النشرتين الخالدتين من خط العالم الكبير وبتوقيعه .

الأمر الثانى :

أقام الأمريكان على خليج الهدسون فى نيويورك كاتدرائية كبرى للمسيحيين وهى كنيسة على الطراز القوطى الجميل ولها برج عال يرتفع فى كبد السماء ، وهى ببنائها العظيم توحى بأنها أقيمت لعبادة الله من البشر قاطبة لا من طائفة بذاتها أو مذهب بعينه .

وبينما كان المهندسون والفنانون يقومون بهذا البناء ظل القائمون بالأمر يتناقشون فى اختيار الأساليب الفنية التى تمت للديانة ، كيف يختارون التماثيل والصور التى توضع فى هذا البناء الضخم، وأخيرا انتهى بهم الأمر الى أن يضعوا فى هذه الكنيسة تماثيل للرجال الذين أغنوا الانسانية بأعمالهم الخالدة ورفعوا من قيمة الانسان .

أى مهمة صعبة !.. لقد فكروا طويلا وسمح لهم بذلك الفترة الطويلة التى استغرقها بناء هذه الكنيسة فوضعوا فيما وضعوا سبعة تماثيل للأنبياء والملوك الذين حكموا الأرض وكان لسليمان الحكيم وشارلمان الذى عاصر هارون الرشيد نصيب فى ذلك الاختيار .

ولقد فكروا أيضا فى أن يكون لعمالقة العلماء تماثيل من الحجر داخل هذه الكنيسة بل للفلاسفة والأدباء وعباقرة الفنانين والموسيقيين ، واتفق القوم أن يكون لاينشتاين مكان بين هؤلاء الخالدين .

وصدرت الاشاعات أن اسم أينشتاين محل معارضة من فريق من المشرفين على هذا العمل ، وكان أول المعارضين اليهود فى أمريكا ، وكانوا فريقين : فريق يقول ان ديانة أينشتاين وعقائده تخالف عقائد الديانة اليهودية ، والفريق الثانى أراد أن يطبع أينشتاين بديانته وقالوا كيف أن أينشتاين وهو يهودى المولد يقام له تمثال فى كنيسة مسيحية ، وانك لترى هذه المسائل فيما كتبه المؤلفون خاصا بهذه المسألة منسوبا للدكتور كاردر Dr. Cardor أحد الذين تولوا بناء هذه الكنيسة .

بل أكثر من ذلك أنهم قالوا ان عمل اينشتاين لم يقم الدليل القاطع على أنه كان له أثر عملى فى حياة البشر .

وأخيرا رأت اللجنة التى وكل اليها بناء الكنيسة أن تستشير عشرين من أكبر علماء أمريكا الأحياء وهم من جهابذة العلم ، ويكفى أن نذكر أن من بين من اختارته اللجنة للتحكيم الأستاذ كومتون Compton من معهد التكنولوجيا فى « ماساشست » والعالم الكبير روبرت مليكان Robert Millikan المعروف بقياسه لشحنة الألكترون وكلاهما حائز لجائزة نوبل ، كما استشارت غيرهم كل على انفراد وكان سؤال اللجنة واضحا أن يختار العالم ١٤ اسما من ألوف أسماء العلماء الذين خدموا العالم لعمل ١٤ تمثالا لهم من الحجر داخل الكنيسة ، ولم يكن السؤال الذى وجهته اللجنة للعلماء العشرين بصفتهم هيئة مجتمعة انما كان السؤال موجها الى كل منهم على حدة ، ولقد أجمع العشرون على اسم أينشتاين ليكون بين ال ١٤ عالما الذين سيوضعون مع الخالدين فى هذه الكنيسة .

وهكذا تقرر أن يكون لأينشتاين تمثال من الحجر مع ارشميدس واقليدس وجاليليو وكبلر الذى اثبت دوران الأرض حول الشمس ووضع قانونه المعروف، بل نيوتن العظيم صاحب الجاذبية ، وفراداى وغيرهم من عباقرة التاريخ .

* * *

وفى يوم من أيام الشتاء وبعد أن تم بناء هذه الكنيسة ووضع التماثيل استقبل الدكتور كاردر Dr. Carder والدكتور فوسدك Dr. Fosdick العالم الكبير أينشتاين وزوجته الزى Elsie على مدخل الكنيسة وأشارا الى تمثال لأينشتاين أقامه الفنان فى أحسن موضع فى مدخل الكنيسة وتحت تمثال المسيح ، ونظر اليه أينشتاين فى سكون عميق ، وفى هذا المعبد وفى لحظة التأثير ودون أن يكون هناك صحفيون أو أنوار كشافة وبدون تسجيل لأية اذاعة مر العالم الكبير أمام جميع التماثيل والصور المنقوشة على الألواح الزجاجية الملونة والتى ظهر عليها أيضا رجال خدموا الانسان ، ووقف طويلا أمام صورة للفيلسوف « كانت » Emmanuel Kant تمثله فى حديقته ومعه خادمه يضع الشمسية فوق رأسه ، وقف اينشتاين أمام « كانت » طويلا ولم ينطق بكلمة .

وكانت زيارة طويلة لأموات خلدهم التاريخ ، ورجال عملوا على تقدم الانسان مرفيها أمام تماثيل موسى وبيتهوفن وتندال Tyndal الذى قام بأول ترجمة للانجيل ، بل أمام ميلتون Milton الذى كتب الجنة المفقودة وهجل وباستير العظيم ودارون وديكارت ومئات غيرهم وكان عددهم ٦٠٠ أناروا بعبقريتهم وقوتهم الروحية الطريق للبشرية جمعاء، وعندما انتهت جولته التاريخية خرج أينشتاين من تأملاته والتفت الى الدكتور « فوسدك » سائلا أهو الوحيد بين هؤلاء ، الباقى على قيد الحياة ، فكانت الاجابة « نعم يا سيدى الأستاذ » ونزل الى بدروم الكنيسة ووقع تذكار هذه الزيارة ولكنه وقعها على لوحة سوداء وبالطباشير ، فوضعوا عليها فيما بعد مادة خاصة لحفظها عبر الأجيال القادمة .

وخرج الرجل الذى كان يرتدى جاكتة شبه بالية وحذاء شبه بال كتلك الجاكتة والحذاء الذى رأيتهما به فى سنة ١٩٢٩ ، خرج من الكنيسة على طريق أحيط بالورود والعشب حيث وضعوا فى اليوم التالى عليه لافتة كتبوا عليها : « لقد مر من هنا » .

* * *

هذا هو أينشتاين الذى أنار البشرية كلها بعبقريته وعلينا الآن وفى جولة قادمة أن نقرب عمله العلمى للقارىء فنتكلم عن الحيز وعن الزمان وعن الزمكنية لأينشتاين شيخ علماء هذا العصر .



فلسفة البحث العلمي في الميثاق

يحررها : الدكتور انور عبد العليم

فى العدد السابق من « المجلة » أوضحنا أهمية البحث العلمى فى العصر الذى نعيش فيه ، ورأينا كيف أن الحضارة الانسانية المعاصرة ، وما أحرزته الدول الكبرى من قوة وسلطان ، انما مرده الى تقدم العلم والتكنولوجيا فيها .

ولم تكن الجمهورية العربية المتحدة لتقف بمعزل عن مسايرة ركب التقدم العلمى الذى يسير من حولها بخطى سريعة، بل ان ميثاق العمل الوطنى الذى أقره ممثلو الامة قد نبه الى خطورة العلم فى أولى فصوله باعتباره من ابرز التغييرات التى طرأت على العالم منذ نهاية الحرب العالمية الثانية . ذلك **التقدم العلمى الهائل الذى حقق طفرة فى وسائل الانتاج فتحت آفاقا غير محدودة أمام محاولات التطوير . كما أنه حقق طفرة فى أسلحة الحرب بلغت** خطورتها **الى حد أنها أصبحت رادعا يحول دون نشوبها** بسبب ما تقدر على **الحاقه من الاهوال بجميع الاطراف فى أى معركة .**

ولقد أكد الميثاق ، فى أكثر من فقرة من فقراته ، أهمية العلم فى حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وحتى فى علاقاتنا مع جيراننا من الدول العربية والافريقية .

فقد ربط الميثاق بين العلم والعمل الوطنى ربطا محكما بقوله :

« ان العمل الوطنى المنظم القائم على التخطيط العلمى هو طريق الغد » .

كما ربط بين العلم والمجتمع ..

وبين العلم والثورة الثقافية بقوله :

« ان العلم للمجتمع يجب أن يكون شعار الثورة الثقافية فى هذه المرحلة ، على أن بلوغ النضال الوطنى لاهدافه سوف يسمح لنا فى مرحلة متقدمة من تطورنا بأن نساهم ايجابيا مع العالم فى « العلم للعلم » .

وربط بين العلم والمشاكل الاقتصادية والاجتماعية بقوله :

« ان المشاكل الاقتصادية والاجتماعية الكبرى التى يتصدى شعبنا اليوم لمواجهتها لابد لها من حلول علمية » .

« على أن مراكز البحث العلمى مطالبة فى هذه المرحلة من النضال أن تطور نفسها بحيث يكون العلم للمجتمع . ان العلم للعلم فى حد ذاته مسئولية لا تستطيع طاقتنا الوطنية فى هذه المرحلة أن تتحمل أعباءها »

كما ربط بين العلم والتخطيط الاشتراكى بقوله :

« ان الكم والنوع فى عملية الانتاج لا يمكن فصلهما عن حساب الزمن وحساب التكلفة ، والا أفلت التوازن الحيوى لعملية الانتاج ، وتعرضت للاخطار ، والامر كذلك أيضا فى برامج الخدمات » .

كما أوضح الميثاق أهمية العمل العلمى فى تحسين انتاج العامل دون اللجوء الى السخرة أو القسوة بقوله :

« ان العمل العلمى يجعل الوصول الى الانطلاق بغير هذه الوسائل البالية كلها أمرا ممكنا وقابلا للتحقيق » .

كما ربط الميثاق أيضا بين العلم والديمقراطية السياسية والديمقراطية الاجتماعية **« فلكى يتحرر المواطن اجتماعيا يجب أن يتحرر من الاستغلال ، وأن تكون له الفرصة المتكافئة فى نصيب عادل من الثورة الوطنية »** ، وهنا يتدخل العلم فى زيادة الانتاج وفى تحقيق الكفاية .

ان هذا الميثاق الذى حدد لنا معالم الطريق ، قد استوحى تلك النظرة العلمية الواقعية من ظروف بيئتنا وتقاليدنا وتجاربنا ومن واقع مقوماتنا وعلى هدى من اشتراكيتنا العربية . فنحن فى هذا الوطن العربى قد عانينا من الاستعمار زمنا طويلا ، ولا نزال نخوض معه ومع الرجعية والتخلف معارك عنيفة ، وقد وطدنا العزم على اعادة بناء المجتمع على أسس جديدة ، وعلى تطوير حياتنا الاقتصادية والاجتماعية .

وقد علمتنا التجارب والاحداث أن نعتمد على أنفسنا ونبنى مجتمعنا بأيدينا ، لكى نتحرر من آثار الاستغلال والسيطرة الاجنبية ، ولكى نتحرر من آثار التخلف والجهل الذى فرضه المستعمر علينا زمنا طويلا .

وعلى هذا الاساس فلا مناص لنا فى هذه المرحلة التاريخية التى تحياها أمتنا العربية من أن تختلف نظرتنا للعلم عن النظرة التقليدية القديمة ، وأن يكون شعار **«العلم للمجتمع»** أو **« العلم فى خدمة الوطن »** هو أساس فلسفتنا العلمية . ذلك لان الطريق أمامنا طويل وشاق والمشاكل العلمية التى يعانى منها مجتمعنا لا حصر لها ، فضلا عن أن ميزانيتنا لا تحتمل الاسراف ، والوطنية الحقة فى هذه المرحلة من حياتنا تتطلب منا أن نكرس كل جهودنا العلمية لخدمة الوطن الذى هو جزء منا ونحن جزء منه .

ثم ان التزايد المطرد فى عدد السكان ليتطلب منا جهدا أكبر مما يبذله علماء الدول الغربية ، لكى نحقق الاهداف المنشودة من خطة التنمية ، تلك الخطة التى وضعت فى الاعتبار امكان مضاعفة الدخل كل عشر سنوات . وفى ذلك يقول الميثاق :

« ان مضاعفة الدخل كل عشر سنوات تسمح بنسبة نمو اقتصادى تتقدم بكثير على زيادة عدد السكان ، وتسمح بفرصة حقيقية لرفع مستوى المعيشة » .

ولما كانت **الاشتراكية** الحقة هى **اقامة مجتمع الكفاية والعدل، مجتمع العمل وتكافؤ الفرص ، مجتمع الانتاج والخدمات ،** لهذا كانت فلسفتنا العلمية تدور أساسا حول هذا الهدف هدف « العلم للمجتمع » .

على أن هذا لا يعنى التخلف عن ركب التقدم العالمى بحال **« ولا أن يلتزم علماؤنا بمشاكل الخبز المباشرة وحدها ، فان ذلك يصبح تفسيرا ضيقا لرغيف الخبز الذى نريده »**

بل نص الميثاق على « أننا **وان كنا قد تخلفنا من قبل عن عصر البخار وعن عصر الكهرباء فلا نستطيع أن نتقاعس لحظة عن الدخول منذ الآن فى عصر الذرة » .**

ويهدف الميثاق من وراء ذلك السلم وحده فيقول :

« ان الطاقة الذرية من أجل الحرب ليست هدفنا ، ولكن الطاقة الذرية فى خدمة الرخاء قادرة على أن تصنع المعجزات فى التطوير الوطنى » .

ولقد دخلت مصر بالفعل فى عصر الذرة ، وفرضت نفسها كعضو عامل فى مصاف الدول المتقدمة بفضل جهود علمائها ، فبنت المفاعل الذرى فى انشاص ، وكونت جيلا من علماء الذرة الشبان ، مما حدا بالمؤسسات الدولية أن تعمل لها حسابا ، وتجعل القاهرة المركز الاول فى الشرق الاوسط للنظائر المشعة .

الدفع الثورى :

قلنا ان فلسفتنا العلمية قد فرضت علينا مسئوليات جسام ، وان مشاكلنا العلمية ليتطلب حلها **مزيدا من الجهود ومزيدا من التضحيات** ، وما اعادة بناء المجتمع من جديد بالامر الهين ، وأنى لنا بتلك الطاقة والدفعة القوية التى نحقق بها هذا الغرض ، ونعوض بها ما فاتنا فى مضمار البحث العلمى ، بل نسبق بها امما أخرى ؟

ان الاجابة على هذا السؤال تكمن فى **طبيعة هذا الشعب الذى صنع المعجزات** ، ان الشعب الاعزل الذى استطاع ابناؤه أن يجبروا المستعمر على أن يحمل عصاه فوق أكتافه ويرحل لا تصده عن قصده عقبات ..

انه شعب ثائر والثورة لا تعرف الملل أو التقاعس ..

شعب يملك من الطاقات الروحية أعظم القوى الدافعة .. تلك الطاقات التى « **تسلحه بدروع من الصبر والشجاعة يواجه بها الاحتمالات ويقهر بها مختلف المصاعب والعقبات** » .

وفى ذلك يقول الميثاق أيضا : « **واذا كانت الاسس المادية لتنظيم التقدم ضرورية ولازمة ، فان الحوافز الروحية والمعنوية هى وحدها القادرة على منح هذا التقدم انبل المثل العليا وأشرف الغايات والمقاصد** » .

ان احساسنا بأن التخلف الذى فرضه الاستعمار علينا فى وقت من الاوقات بقوة الحديد والنار لم يكن من طبيعة هذا الشعب ، ليهبنا قوة دافعة ، وعزما وتصميما نعوض بهما ما فاتنا من تخلف ، وفى هذا المعنى يقول الميثاق :

« ان الامم التى أرغمت على التخلف اذا استطاعت أن تبدأ الآن معتمدة على العلم المتقدم ، تضمن لنفسها نقطة بداية تفوق النقطة التى بدأ منها الذين سبقونا للمستقبل ، ومن ثم تمنح نفسها قوة اندفاع أشد فى اللحاق بهم والسبق عليهم » .

ولنا فى دولة كاليابان أسوة حسنة ، ففى مطلع هذا القرن كانت اليابان دولة متخلفة فى ميدان العلم ، وقد استمدت من هذا التخلف دفعة قوية سارت بها قدما حتى أصبحت اليوم فى مصاف الدول الكبرى المتقدمة علميا ، وقد بنت اليابان نهضتها العلمية بالعزم والجهد والتضحية ، ولم تفقد مع هذا مقوماتها ولا تقاليدها ولا لغتها وعاداتها .

أما وقد حددنا الهدف وعرفنا منبع القوة الدافعة فلنحدد اذن معالم الطريق الذى يوصلنا الى هذا الهدف ، الى زيادة الانتاج ورفع مستوى المعيشة للفرد الى تحقيق الكفاية والعدل ولنترجم الحماس والشعارات الى عمل خلاق .

تخطيط البحث العلمى :

اننا لكى نتفهم عملية التخطيط العلمى على ضوء المبادىء التى نادى بها الميثاق ، يلزمنا أن نرجع قليلا الى الوراء لنلقى نظرة سريعة على ما كان عليه حال التعليم والبحث العلمى ، فنجد انه حتى قيام الحركة الوطنية فى سنة ١٩١٩ لم تكن بمصر حركة علمية أو تكنولوجية بالمعنى المفهوم ، بل عمل الاستعمار جاهدا على ان يقتصر هدف التعليم فى هذا البلد على تخريج طائفة من الكتبة والموظفين العموميين لا تعدو مؤهلاتهم شهادة الكفاءة أو البكالوريا ، وكانت الاداة الحكومية ونظام التعليم بأسره فى أيدى الانجليز .

وتأسست الجامعة المصرية كجامعة أهلية نتيجة جهود فردية ، وعنيت أكثر ما عنيت بالدراسات اللغوية والانسانية ولم تستكمل مقوماتها أو كلياتها العملية الا فى أواخر العشرينيات من القرن .

وفى الفترة من عام ١٩٣٠ حتى نهاية الحرب العالمية الثانية لم يكن عدد خريجى كلية العلوم فى أقسامها المختلفة كل عام ليزيد عن أفراد قلائل . ومنذ نهاية الحرب المذكورة حتى قيام الثورة المصرية فى عام ١٩٥٢ لم تكن هناك سياسة ثابتة للبحث العلمى ولا تخطيط للبعثات التى كانت توفد الى الخارج ولا أهداف وطنية من وراء التعليم العالى ، بل ولم تكن مشاكل البلد الحيوية لتشغل بال القائمين بالبحث العلمى فى ذلك الوقت .

وكانت النتيجة الحتمية لكل هذا أن ورثنا تركة مثقلة بالاعباء لا نزال نعانى آثارها حتى اليوم ، فى النقص الذريع الذى نلمسه فى الكفاءات العلمية ، وفى عدد الباحثين المؤهلين ، مما أثر بدوره على كفاءة كثير من شركات القطاع العام ، بل ان ثمة فروع هامة من العلوم ليس فيها اخصائيين متمرسين ، وحتى عهد قريب لم يكن لدينا متخصصين فى علوم كبناء السفن أو الالكترونيات ، أو أبحاث الفضاء ، كما لم يكن ثمة تنسيق بين البحوث العلمية التى تجرى فى الجامعات ومراكز البحث المختلفة ، وكثيرا ما كان الموضوع الواحد يشتغل به أكثر من باحث فى أكثر من جهة ، وفى ذلك **تشتيت للجهود ، وتكرار** لاجهزة البحث لا موجب له ، **واسراف فى أموال الدولة لاتحتمله مواردنا** .

وظلت المشاكل الرئيسية المتصلة بالمجتمع دون حلول عملية: **مشاكل الفقر والمرض ومشاكل الصناعة والانتاج ، ومشاكل الزراعة** والآفات الزراعية ، **ومشاكل الثروة الحيوانية والثروة السمكية وما اليها** ، وذلك باستثناء جهود فردية قليلة . كما ابتليت بعض المصالح ومراكز البحوث بعدد من الخبراء الاجانب ، انفقت عليهم أموال طائلة وباستثناء عدد قليل منهم ، لم تتحقق الاغراض التى استقدموا من أجلها . كما أن من بينهم من اصطدم بعقبات الروتين الحكومى أو بنقص فى التجهيز المعملى واعتذر عن مواصلة العمل، ثم ان عددا آخر من المصريين ممن حصلوا على مؤهلات علمية من الخارج توقف نشاطهم العلمى عقب عودتهم .

واذا أخذنا كل هذا فى الاعتبار وضح لنا حتمية الحاجة الى عملية تخطيط جديدة ، تقوم على أسس قويمة وتتمشى مع مبادىء الميثاق .

ان مثل هذه العملية لابد أن تستهدف الاغراض الآتية :

١ ـ **اجراء مسح علمى منظم لمصادر الثروات الطبيعية فى البلاد** : كالثروة المعدنية والثروة الحيوانية، والثروة السمكية، والثروة النباتية ومصادر الوقود والقوى والمياه ، بقصد الكشف عن مواطنها وتقدير كمياتها الحاضرة والمستقبلة .

وجدير بالذكر أن مثل هذا المسح العلمى لموارد البلاد لم يتم بصورة شاملة منذ المسح المبدئى الذى قام به علماء الحملة الفرنسية ونشرت نتائجه فى كتاب « وصف مصر » Description de l'egypte عام ١٨٢٠ !

٢ ـ **تنظيم استغلال الموارد والثروات الطبيعية استغلالا مجزيا مع التوسع الافقى والراسى فى الزراعة** باستصلاح الاراضى ، وتحسين غلة الفدان بالوسائل العلمية .

٣ ـ **حصر القوى البشرية حصرا علميا مع دراسة العوامل التى تؤثر فى انتاج الفرد** والعمل على زيادة كفاءته « ويدخل فى ذلك البحوث والدراسات الصحية والمهنية والاجتماعية » .

٤ ـ **تطوير الصناعة والزراعة بما يتفق مع ظروف بيئتنا واحتياجات مجتمعنا** فى الحاضر والمستقبل ، والافادة من جميع مصادر القوى ومواد الانتاج والخامات المحلية .

٥ ـ تنظيم برامج الخدمات بما يتفق مع الاغراض السابق ذكرها ، ومع مراعاة الزيادة فى عدد السكان .

٦ ـ حصر المشاكل العلمية المتعلقة بالانسان والبيئة والعمل على مقاومة الآفات الزراعية والطفيليات تحت أحسن الظروف وبأرخص التكاليف .

وجدير بالذكر أن المشاكل العلمية المتصلة بالانتاج ورفع مستوى المعيشة والمستوى الصحى والاجتماعى والمهنى للفرد كثيرة ولا يمكن حصرها فى هذا المقام . وهنا يأتى دور المخطط فى **ترتيب بحث المشاكل حسب أهميتها وحسب توافر الباحثين لها ، ويضع البرنامج الزمنى للتنفيذ ومتابعة هذا التنفيذ ، كما ينسق بين أجهزة البحث المختلفة ، ويعمل على نشرنتائج البحوث ووضعها فى خدمة الاقتصاد الوطنى .**

وتقع هذه الاعباء كلها على عاتق وزارة البحث العلمى التى صدر قرار رئيس الجمهورية بتنظيمها فى يناير الماضى موضحا اختصاصاتها التى تتفق مع ما ذكرناه آنفا من مبادىء الميثاق بحيث تتولى الوزارة ضمن اختصاصاتها الاخرى ما يلى :

١ ـ تخطيط وتنسيق البحوث العلمية ـ الطبيعية منها والاجتماعية ـ فى الدولة بما يكفل قيام البحث المنظم بنوعيه الموجه والحر والذى يساير التطور العالمى ويهدف الى خدمة المجتمع بحل المشكلات ذات الاهمية الحيوية فيه ، بالاضافة الى تقصى حاجات المجتمع العربى والافريقى فى المجال العلمى، كما يهدف فى المدى البعيد الى تقدم العلم واستحداث الجديد به .

٢ ـ انشاء وتنظيم الهيئات والوحدات التى تقوم بالبحوث العلمية فى مختلف الفروع والاشراف عليها وتوجيهها ، وكذلك متابعة البحوث التى تجرى فى أقسام البحوث بالوزارات والهيئات الاخرى ، وتخصيص وتوزيع الاعتمادات اللازمة لها بما يكفل مسايرة البحث العلمى لخطة الانتاج والخدمات فى الدولة .

٣ ـ متابعة نتائج البحوث فى مختلف قطاعات الانتاج والخدمات .

٤ ـ التنسيق بين جهود الباحثين فى مختلف الميادين والعمل على توزيع الافراد العلميين بما يكفل الاستفادة من الجهد المبذول فى قطاعات الانتاج والبحث ، والعمل على اعداد جيل من الباحثين المدربين .

ولم تكد تنقضى شهور قليلة على صدور هذا القرار حتى أتمت وزارة البحث العلمى تنظيمها الداخلى وشكلت عددا من اللجان العليا والمجالس العلمية المتخصصة للنظر فى التخطيط العلمى لكافة القطاعات ، والاشراف على هذه البحوث ومتابعتها وحصر أجهزة البحث ومعداته والعمل على توفيرها للباحثين وتدبير التمويل اللازم لاغراض البحث . ومن بين هذه المجالس: **مجلس البحوث التعدينية والمياه ، ومجلس بحوث الزراعة وانتاج الحيوان ، ومجلس بحوث الصناعة والمواد ، ومجلس البحوث الطبية ، ومجلس بحوث الاسكان والتخطيط السكنى، ومجلس بحوث العلوم الادارية والاقتصادية ، ومجلس البحوث الاجتماعية والثقافية .**

بيد أن نجاح الخطة العلمية ، وبالتالى تحقيق الاهداف الوطنية فى اعادة بناء المجتمع على أسس علمية سليمة ، لمنوط ولا شك بمدى نجاح هذه المجالس فى مهمتها ، وبمدى تعاون الهيئات المختلفة المشتركة فى تنفيذ الخطة ومن بينها مراكز البحوث فى الوزارات وشركات القطاع العام ـ مع وزارة البحث العلمى فى تحقيق الاهداف المنشودة .

وانا لنتمنى لهذه المجالس التى تضم متخصصين من هيئات ومصالح مختلفة، لا سلطان عليهم سوى سلطان الضمير ومصلحة الوطن العليا ، نتمنى لها أن تتسم بصفات ثلاث :

١ ـ بقوة دفع ثورية .
٢ ـ بقسط كبير من تحمل المسئولية .
٣ ـ بالقدرة على النقد الذاتى .

اعداد الافراد العلميين

وفى يقينى أن الافراد العلميين هم الجنود الذين يتحقق بهم النصر فى معركة النضال العلمى وعلى عاتقهم يتوقف تحقيق خطة التنمية وبلوغ الاهداف الوطنية واسعاد المجتمع .

وعملية اعداد الافراد العلميين فى الواقع هى عملية أصعب بكثير من عملية حصر المشاكل العلمية وتخطيطها ، واذا كان الرئيس جمال عبد الناصر قد ذكر فى احدى خطبه **« أن بناء المصانع أسهل من بناء البشر »** فهو قول ينطبق الى حد كبير على عملية اعداد الافراد العلميين .

فمما لا ريب فيه أن الباحث العلمى الكفء هو حجر الاساس فى بناء النهضة العلمية للدولة ، وعليه يتوقف حل مشاكلها العلمية وزيادة دخلها ، فاذا كان الاساس متينا ضمنا سلامة البنيان .

ومن ثم كان من ألزم الامور أن نوجه أكبر عناية لموضوع التأهيل والتدريب لتخريج الباحثين الذين نحتاج اليهم فى تنفيذ مشروعات الخطة .

ويتطلب الامر فى الواقع توفير جيل من الفنيين المدربين على مستويات ثلاثة :

١ ـ العدد اللازم من **خريجى الجامعات والمعاهد العليا لسد حاجة القطاع العام والاشراف على عمليات تنفيذ الخطة فى المجال الصناعى والمجال الزراعى وفى مجال الخدمات من مهندسين وزراعيين وأطباء وباحثين اجتماعيين ومن اليهم .**

٢ ـ العدد اللازم من **البحاث العلميين ذوى التخصصات المختلفة لبحث المشاكل العلمية** ، وهؤلاء يكونون أغلبية المشتغلين بالبحث العلمى فى مراكز البحوث وما اليها .ويرتبط بهؤلاء فريق من **المساعدين الفنيين والتكنولوجيين والعمال المهرة .**

٣ ـ العدد اللازم من **العلماء ذوى التخصصات الدقيقة لاقتراح** نقط البحث **والاشراف على تنفيذها وتولى رئاسة وحدات البحوث** والاقسام **العلمية** . وهؤلاء ينبغى أن يكونوا على جانب كبير من الخبرة والتأهيل العلمى .

وندع أمر تحديد العدد اللازم من كل فئة والتوقيت الزمنى لاعداده وتأهيله للمشرفين على تخطيط السياسة العلمية فى البلد .

ولما كانت الجامعات والمعاهد العليا تقع على عاتقها مسئولية توفير عدد كبير من هؤلاء الباحثين من خريجى الكليات العملية وأقسام الدراسات العليا فمن واجبها **أن تنظر الى هذه المشكلة نظرة تتسم بالمسئولية الوطنية وبعدالنظر والموضوعية.**

ولطالما سمعنا فى الايام والشهور الاخيرة عن تفكير جدى فى تطور التعليم الجامعى مرة أخرى ، وان مجرد هذا التفكير ليوحى بأن ثمة مشكلة قائمة بالفعل قد استرعت انتباه الجامعات والقائمين على أمر التعليم العالى فى مصر .

والتطوير الذى ننشده فى السياسة التعليمية يجب أن يستهدف الكم والكيف ، ويضع فى الاعتبار احتياجات خطة التنمية ، ويكون نتيجة لدراسة علمية تحليلية لمشاكل التعليم العالى والجامعات ، بحيث يعمل على رفع المستوى العلمى والفنى للخريج وصقله صقلا جيدا فى ظل النظام الاشتراكى .

أو بمعنى آخر اعداد المواطن الصالح الذى يضطلع بالمسئولية ويحقق الاهداف المطلوبة على اكمل وجه ، والآمال المعقودة عليه .

ويتضح مما تقدم أن فلسفتنا العلمية التى نادى بها ميثاق العمل الوطنى شعارها « العلم للمجتمع » كما أن تحقيق الاهداف الوطنية يعتمد اعتمادا أساسيا على البحث العلمى المنظم ، ومن ثم فان العملية العلمية بأسرها تعتبر عملية على مستوى الدولة ، ترتبط ارتباطا وثيقا بخطة التنمية الاقتصادية، وبالقطاع العام وبالسياسة التعليمية وببرامج الخدمات ، فهى اذن العمل الوطنى المنظم الذى يوصلنا الى النصر ويرفع رأسنا عاليا بين جميع الامم والذى يجب أن تتكاتف جميع الهيئات المعنية على انجاحه .

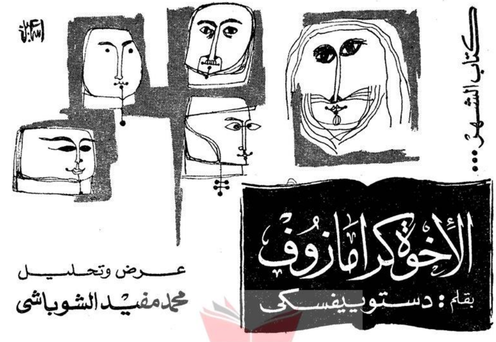






فى المكتبة العربية

فى المكتبة الغربية



كتاب الشهر ...

الأخوة كرامازوف

بقلم : دستويفسكي

عرض وتحليل

محمد مفيد الشوباشي

اخذت روسيا تستيقظ من غفوتها منذ أن فتح بطرس الأكبر أبوابها للحضارة الغربية ، وظلت تحاكى الغرب فى مختلف ميادين العلوم والفنون والآداب حتى مستهل القرن التاسع عشر ، مندفعة فى الطريق الذى رسمه لها قيصرها المستنير .

واعتاد شعراء روسيا وكتابها الذين ظهروا فى عهد المحاكاة ان ينقلوا عن أدباء المانيا وفرنسا قصصهم ومنظوماتهم ، وينتحلوها دون أن يدخلوا عليها تغييرا الا استبدال الاسماء الروسية بالأسماء الغربية ولم يكن مناص من أن تحدث هذه الكتب اثرها فى عالم الأدب فيخرج من بين قرائها العديدين افراد من الأفذاذ الموهوبين يحاولون أن يعبروا فى صدق عن مشاعرهم ، ثم عن قومهم . ومن ثم بزغ نجم بوشكين وجوجول فى سماء الادب الروسى . واستتبعت اليقظة اليقظة ، وسرعان ماائتلفت جماعة من شباب روسيا المثقف أطلقت على نفسها اسم « جماعة الديموقراطيين الثوريين » ، واخذت على عاتقها هداية القراء الى الأدب الأصيل النابع من وجدان كاتبه ، العاكس لنشاط مجتمعه، المعبر عن مشاعر قومه ، لاسيما مهضومى الحقوق المحتاجين الى احرار شرفاء يأنفون أن يروا الظلم فلا يدفعونه بكل ما يستطيعون من وسائل ..

وفى عام ١٨٢١ ، عندما كانت هذه الجماعة توشك أن تولد ، ولد فيودور ميخايلوفيتش دوستوييفسكى .

وما ترعرع حتى وجد نفسه فى غمار معترك أدبى يدور فيه الصراع بين الجديد والقديم ، أو بين ثلاث مدارس أدبية ... مدرسة تحاكى أدب الغرب دون الشعور بأية غضاضة . ومدرسة رجعية تتعصب للسلافية ، وتمقت كل ما هو جليب من البلاد الاجنبية وترفضه على زعم أنه يلوث صفات الشعب السلافى السامية ، ويفسد اصالته .. ومدرسة الديموقراطيين الثوريين الذين حاولوا دفع روسيا الى طريق التقدم الحضارى ، والاستنارة بكل علم وفن جديدين ، مع تنكب التبعية الفكرية والمحاكاة العمياء .

وما وصلت دعوة هذه المدرسة الاخيرة الى اذن دوستوييفسكى حتى تغلغلت فى كيانه ، واجتذبته الى اصحابها .. نعم .. لابد للاديب الشريف ذى الحس المرهف أن يشعر بآلام المغبونين الأشقياء من بنى قومه ، وأن يشرح لهم خوالجهم فى أدبه حتى يروا فيه انفسهم كأنهم يرونها منعكسة فى مرآة ، ويفسر لهم مشكلاتهم تفسيرا ييسر حلها ، وينير لهم سبيل التقدم حتى يلحقوا بالركب الحضارى ، ويتمكنوا من بناء حياة افضل ...

ماتت امه وهو فى السادسة عشرة . وحزن ابوه عليها . وناء به الحزن حتى أعجزه عن مواصلة عمله ، وكان طبيبا فى الجيش، فطلب احالته الى المعاش ... وكان الفتى فى هذه الاثناء قد اتم دراسته الثانوية فالتحق بمدرسة « الافذاذ » العليا فى مدينة بطرسبرج ، وتخرج فيها عام ١٨٤٣ ، وعين ضابط برتبة ملازم ثان . وكان ابوه قد مات مقتولا وهو لم يزل بالمدرسة العليا . ولم يطق مزاجه الشاعرى احتمال أعباء الوظيفة الصارمة ، فهجرها بعد عام واحد ملبيا هاتف ميله الادبى ، معولا على احتراف الأدب .

عانى الفاقة بعد أن أدركته حرفة الأدب ، ولا عجب اذا عجز ، وهو يخطو خطواته الأولى فى عالم الكتابة ، عن ابتداع الآيات الأدبية التى يكفل له رواجها كسب قوته ، ودفعته الحاجة الى ترجمة « أوجونيه جراندى » لبلزاك ، و « دون كارلوس » لشيلر ، ثم تهدج لدعوة « الديموقراطيين الثوريين » ، وخطر له أن يكتب قصة يعكس فيها واقعه ، وهو واقع الملايين من أفراد الشعب المعوزين الذين أذلهم الحرمان ، وأذاقهم صنوف العذاب الجسدى والروحى . ولم يجد عناء فى اختيار عنوان قصته ، وهو « القوم المساكين » . ولم يدرك اذ انتهى من كتابتها قيمة ما كتب . لم يدرك أنه طلع على العالم ، أول ما طلع ، بآية أدبية افتتحت عهدا جديدا فى عالم الكتابة .

تتحصل هذه القصة فى أن موظفا متقدم السن ، ضئيل المرتبة يدعى « ماكار ديفوشكين » عرف فتاة دفعها العوز الى طريق

الرذيلة ، فانقذها من التردى فى هذه الحماة ، واستأجر لها غرفة تجاه غرفته ، وقاسمها قوته ، ولم يدنس هذه العلاقة برغبة مريبة ، بل اكتفى بالنظر اليها من نافذته ، ومبادلتها البسمات الرقيقة البريئة . وكان يقتر على نفسه فى المأكل والملبس الى حد الجوع والارتجاف بردا ليستطيع أن يشترى لها هدايا لا يستهدف منها الا ابهاجها .. ان هذه القصة تصور انسانية الرجل الفقير ، تلك الانسانية التى غالبا ما تفيض فى نفوس الأغنياء .

وهلل الادباء « الديموقراطيون الثوريون » لهذه القصة على أساس انها اتجهت الى تصوير حياة المساكين الذين يعانون الفقر والعوز دون ان يهتم أحد بمشكلاتهم ، بل دون أن يشعر حتى بوجودهم . بيد أن الناقد الفرنسى المعاصر « ليون روبيل » لاحظ ان بوشكين سبق الى اختيار حياة « الموظف الصغير » موضوعا لاحدى قصصه ، (المقصود قصة وكيل مكتب البريد) . وسبق كذلك الى تصوير حياة « المساكين الضائعين » فى قصته « فارس من البرونز » . وكذلك عنى جوجول بوصف مثل هذه الشخصيات ، لاسيما فى كتابه : « قصص من بطرسبرج » .

وبرغم ذلك انفردت قصة دوستويفسكى فى زمانها بأنها وصفت لأول مرة ما يتميز به « الموظف الصغير » من قلب كبير . وقال عنها ناقد روسى من النقاد الاحرار الذين عاصروا كاتبها : « ان القصة اظهرت مبلغ ما تتصف به الطبيعة البشرية المحدودة الموارد الى أقصى حد ،من نبل ، ومن جمال وقدسية . » وقال ناقد روسى آخر ينتمى الى جماعة « الديموقراطيين الثوريين » : « ان الادب يضطلع برسالته الاجتماعية السليمة حينما يبرز القيمة الانسانية الكامنة فى أولئك الذين حرمهم النظام الاجتماعى الجائر جميع الحقوق » .

وفى منتصف ليلة من ليالى الربيع ، عام ١٨٤٩ طرق باب الكاتب الكبير جماعة لم يحضروا لزيارته ، أو لتهنئته على روعة ما كتب كما فعل نيكراسوف فيما مضى ، ولكن ليقتادوه الى التحقيق فالسجن ... ولم يلبث ان حوكم بتهمة محاولته قلب نظام الحكم القيصرى ، وقضت المحكمة باعدامه ... ووقف موقفا عصيبا ينخلع لهوله قلب أشجع الشجعان ... موقفا أتلف أعصابه ، وأثر فى عقليته ونفسيته تأثيرا لازمه طوال حياته .. عصبوا له عينيه توطئة لاعدامه . وانتظر الموت مرتعد الفرائص . ولكن رسولا من القيصر جاء فى آخر لحظة معلنا أن القيصر شمل العاصى برحمته ، واستبدل نفيه الى سيبيريا بحكم الاعدام ، ودبت الحياة فى أوصال الكاتب المرهف الشعور بعد أن جمدت . وحمد للقيصر هذه النعمة !! يا لها من تجربة أمدت دوستويفسكى فيما بعد بادق أوصاف المواقف العصيبة ! وجعلته أقدر كاتب على استثارة المشاعر وزلزلة القلوب .

خرج من تلك التجربة القاسية بان الرحمة والغفران هما أجمل ما فى الوجود ، وانهما يتفجران حتى من أقسى القلوب عند اذعان المظلوم ورضاه بنصيبه ، ويفيضان حتى من أرحم القلوب عند تمرد المظلوم وهبوبه للاخذ بالثأر . لقد آمن ذلك الكاتب الجبار بالعقيدة الارثوذكسية ، ورأى فى عذاب الانسان طريقه الوحيد للخلاص ، وفى المحبة والمغفرة حلا لجميع مشكلاته ، وفى الزهد راحة النفس والبدن ، وراح يبشر بتلك المعتقدات فيما كتب بعد ذلك من روائع القصص . وقد أخذ عليه أغلب النقاد هذا الاتجاه فى كتاباته على زعم انه يؤيد الروح الانهزامية ، ويشجع الطغاة على المضى فى نزعتهم الاستبدادية ، ولكنهم أجمعوا برغم ذلك على أن فن دوستويفسكى فى كتابة القصة بلغ الذروة .

وقضى سنوات النفى فى سيبيريا مستغرقا فى التفكير والتأمل ، ورجع هناك عن كل ما آمن به من معتقدات جماعة «الديموقراطيين الثوريين» ، ورأى فى زحف الحضارة الغربية على روسيا مفسدة لصفات الروس النبيلة ، وفى تقدم العلوم مفسدة للحياة . ومما قاله فى قصته القصيرة : « حلم رجل هازل » : « ان جمال الحياة يتجلى للانسان عندما يحيا الانسان الحياة ، لا عندما يزداد بها علما ومعرفة » . وقد ازدادت النزعة الى الزهد تمكنا منه وهو يعانى العزلة والوحشة فى سيبيريا ، وانعكس ذلك فى قصصه على نحو واضح مما حمل ستيفان زفايج على القول : « لنلق نظرة على آلاف الكتب التى تخرجها المطابع الاوربية كل عام .. عم تتحدث هذه الكتب ؟.. انها تتحدث عن التعطش الى نعيم الحياة .. امرأة تتوق الى رجل . ورجل يتوق الى الغنى والسلطان والمجد . اننا نرى وراء تلك الأمانى « كوخا » هادئا عند ديكنز ، مبهجا للنفس ، غارقا بين الخضرة ، آهلا بصبية سعداء ... وتجد عند بلزاك قصرا ومروجا ، ومبالغ طائلة من المال ... ان الجميع يتوقون الى السعادة والراحة والغنى والسلطان ... أما أشخاص دوستويفسكى فلا يتوقون الى شئ ... انهم ينطوون على نفوس سامية تستعذب العذاب ، نفوس أقرب الى احتقار الغنى والسلطان ، تزهد فى متاع هذا العالم ، بيد أنها تنشد المشاعر العميقة .. تنشد صميم الحياة ، وتريد احتضانها بأسرها ... نفوس مزقها العذاب ، والتهمتها الحمى والتشنجات والأزمات ... »

لقد رأى ، بعد مخالطة المجرمين فى سيبيريا ، أى صفات الشعب الروسى الاصيلة كامنة حتى فى نفوس أولئك الآثمين الذين لم يرتكبوا الجريمة الا لافتقارهم الى الرحمة والعدالة . والرحمة والعدالة تنبعان من معين الحب ، والحب يتولد من الايمان الذى هو السبيل الوحيد لخلاص البشر . ومن ثم ازداد هذا الكاتب الكبير القلب عطفا على الشعب الروسى الذى يحيا على الفطرة مبرأ من مفاسد الحضارة الغربية ، وتطور عطفه عليه الى تعلق به ، وحب شديد له. وأنكر فيما أنكره على جماعة الديموقراطيين الثوريين المتأثرين بالثقافة الغربية ازدراءهم له . ان هؤلاء المثقفين قسموا الشعب الروسى الى فريقين ، فريق من الصفوة الممتازة المتعالية التى فقدت أصالتها الروسية ، وفريق من جموع الشعب الاصيلة المتردية فى هوة العوز والحرمان .. هذا ما أرتآه دوستويفسكى فانحاز فى ذلك الوقت لجماعة « المتحمسين للسلافية » واعتنق آراءها . ودلل على مدى سوء أثر الثقافة الغربية فى جماعة الروس المتزودين منها ، بان مختلف مذاهب الغرب فى الفلسفة والأدب بلبلت خواطرهم ، وزعزعت عقيدتهم الدينية ، وايمانهم بوطنهم ، بينما عقيدة الشعب الدينية الراسخة ، وايمانه الثابت بنفسه هما عماد رقيه وعظمته .

وقال مرة أخرى لأديب ناقد : « انا لا أعكف على دراسة الحقيقة فى تعمق حينما أستعد لكتابة قصة ، فان ما أعرفه عن الحقيقة يكفينى ، ولكنى ادرس الحياة نفسها فى أدق تفصيلاتها. »

وأشار الناقد الفرنسى السابق الذكر « ليون روبيل » الى هذا الاتجاه بقوله : « يريد دوستويفسكى من باديء الأمر وقائع محددة محبوكة ، وأشخاصا حقيقيين . ولناخذ قصة الأخوة كرامازوف مثلا لذلك : لقد كتب فى ١٦ من مارس سنة ١٨٧٨ الى صديقه ف.ف. ميخايلوف يقول انه يستعد لكتابة قصة مطولة يلعب فيها الأطفال دورا معينا ، وطلب الى ذلك الصديق ان يكتب له كل ما يعرفه عن الأطفال ... عن حوادثهم وعاداتهم وعباراتهم وردودهم وخصائصهم وحياتهم الخاصة ومعتقداتهم وشيطنتهم وبراءاتهم وطبيعتهم وما الى ذلك . »

وكتب دوستويفسكى خطابا الى ليوبيموف قال فيه : « ان كل ما قاله ايفان ، وهو بطلى فى قصة الاخوة كرامازوف ، كل ما قاله فى فصل « التمرد » مبنى على وقائع حقيقية نشرتها الصحف اليومية ، ولم ابتدع أنا شيئا منها . فالجنرال الذى أطلق كلابه المتوحشة على طفل فافترسته امام امه ، أقدم على ذلك فعلا بقصد المتعة ، ونشرت الصحف النبأ فى الشتاء الماضى. »

وجاء فى كتابه « يوميات كاتب » (١٨٧٦) : « يقولون دائما ان الحقيقة محزنة مملة ، والانسان يهرب الى الفن وزخرف الخيال فنقرأ القصص فى سبيل الترويح عن النفس . ولكنى أرى عكس ما يقولون ، فليس هناك ما هو أشد غرابة وادهاشا من الحقيقة الواقعية ، بل ليس هناك ما هو أبعد عن التصديق فى بعض الاحيان من الحقيقة . ان كاتب القصة لن يجد أبدا

أمورا مستحيلة التصديق مثل التى تكشفها الحقيقة الواقعية كل يوم فى ملايين الصور التى تبدو عادية الى أقصى حد .. »

وبحسبنا ذلك للابانة عن منهج دوستوييفسكى فى كتابة قصصه ، ذلك المنهج الذى مكنه من ابتداع روائعه الادبية التى بهرت العالم . أما المضمون الذى دارت حوله أغلب تلك الروائع ، والذى حظى بأكبر قسط من رعايته ، فلم يساهم بقسط أقل من القسط الذى ساهم به منهجه فى دعم مكانته الأدبية . لقد وضع دوستوييفسكى نصب عينيه أن يمتحن أثر هبوب المعتقدات الغربية على روسيا ، والصراع الذى قام فيها بين القديم والجديد ، وما ترتب على ذلك من نتائج خطيرة .. فجاءت قصصه تصويرا حيا لمعترك الحياة الفكرية الروسية فى وقته ، وتسجيلا واعيا لحركة تطور مجتمعه ، وتطبيقا واقعيا عمليا لوجهات نظره ، وبلغت قدرته الفائقة على الشرح والمحاجة والاقناع حدا بهر مؤيدى رأيه ومعارضيه على السواء .

لقد صور فى قصة « المذلولين والمهانين » عام (١٨٦١) مدى تجرد الرجل الراسمالى من المشاعر الانسانية ، وتحلله من القيم السلوكية ، وتسببه فى اذلال الآخرين والاضرار بهم . فالامير فالكوفسكى ، وهو بطل القصة المذكورة ، تحول من اقطاعى كبير الى رأسمالى خطير ، وغرس حب المال فى نفسه صفات جديدة أسوأ من صفاته السابقة . وهو يذكر بنفسه تلك الصفات فى القصة فيقول : « ان العالم كله لم يخلق الا لى أنا .. لقد حررت نفسى منذ زمن طويل من المسئوليات الا المسئولية التى استخلص منها فائدة لنفسى ... عليك ان تحب نفسك ... هذه هى القاعدة الوحيدة التى أقرها .. ان الحياة معاملة تجارية .. ليس لى قيم اخلاقية ومثل عليا ، ولا أحب أن يكون لى شىء من ذلك .. أنا لم أشعر فى يوم من الايام بتأنيب الضمير .. أنا أقبل أى شىء كان ما دمت أنعم من ورائه بالرفاهية . »

وقال يناقش احد أشخاص القصة فى الاشتراكية : « انى اذا اشفقت على فقير يعانى من البرد فأعطيته نصف معطفى فانه يصبح نصف عريان ، وأصبح أنا أيضا نصف عريان . ولكنى اذا أشفقت على نفسى بدلا من الاشفاق عليه ، وعملت جهدى فى سبيل الكسب ، وحذا كل انسان حذوى ، أصبح الجميع أغنياء وعمت السعادة الانسانية جمعاء » ولم يرد دوستوييفسكى على هذه المغالطة المكشوفة ، ولم يبد رأيه فى الاشتراكية . ولسنا ندرى أيرجع ذلك الى ايمانه بأن المحبة والمغفرة هما وحدهما اللتان توفران السعادة والرفاهية للمجتمع دون أى نظام سياسى صالح ، أم الى الخوف من نفيه ثانية الى سيبيريا التى لم تبارح ذكرياتها الاليمة ذهنه قط .

بيد انه أشار الى الاشتراكية مرة أخرى فى قصته الشهيرة « الجريمة والعقاب » (صدرت عام ١٨٦٦) . كان راسكولنيكوف، بطل تلك القصة ، يعانى شدائد الفقر ، وخطرت الاشتراكية على باله بحسبانها سبيل الخلاص من عنائه ، ولكنه رفضها ، لا على أساس أنها غير مقبولة فى ذاتها ، ولكن على أنه لا يستطيع انتظار تحقيقها .. فمشكلته تحتاج الى حل عاجل حاسم ، وعليه هو وحده أن يحقق لنفسه ذلك الحل ... ولكن كيف ؟ ان طرق الخلاص الشريفة مسدودة جميعها فى وجهه ... ان أوضاع مجتمعه القاسية تثقل كاهله ، وقوانينه تكاد تسحقه ، فلماذا يخضع لتلك الأوضاع وتلك القوانين ؟ لماذا لا يحطمها ، ان الذين يحققون الغنى والمجد فى ظل النظام الراسمالى هم الذين يحطمونها . هناك عجوز شمطاء تقرض المعوزين المال بالربا الفاحش فتزيدهم عوزا ، وتقتل بذلك نفوسهم ، بل قد تقتل أولادهم جوعا وبردا ... فلماذا لا يقتل هذه الحشرة السامة ، وينقذ الناس من شرها ، ويفرج كربته بمالها ، ويفرج كذلك كربة من يعرفهم من المعوزين ؟ ماذا يمنعه من ارتكاب ذلك ؟ الرحمة! العدالة... الانسانية !... ان هذه المثل تبرر قتلها فى سبيل انقاذ الآخرين .. ان الجبن وحده هو الذى يحول دون ذلك ... ألم يحقق نابليون المجد بقتله ملايين الانفس البريئة ؟ ان نابليون بطل ، ولكنه هو جبان رعديد ..

ارتكب راسكولنيكوف جريمته متأثرا بتلك الآراء ، ولكنه ماقتل العجوز المرابية وأوشك أن يهرب حتى فاجأته أختها ، وهى فتاة طيبة بريئة . فاضطر الى قتلها هى أيضا ليخفى الجريمة بالجريمة ... لم تتلوث يداه بالاثم حتى أخذت تلك الأفكار النابليونية تتكشف عن زيفها شيئا فشيئا . شعر بانقطاع الصلة بينه وبين الانسانية ، وبموت كل عاطفة نبيلة ، وبعجزه عن مواصلة الحياة ... شعر بعد اقتراف الجريمة بألا مخرج من محنته كما كان يشعر بذلك قبل اقترافها ...

احتضن حبيبته « سونيا » التى اضطرت الى بيع نفسها فى سوق الهوى لتعول أمها واخواتها الجائعات ، فخيل اليه للحظة من اللحظات أن انسانيته عاودته .. ولكن السراب لم يلبث أن توارى عن عينيه ، فأسلم نفسه الى السلطات ، واعترف لها باقتراف جريمته .

لم يخف أن دوستوييفسكى عبر فى تلك القصة عن قلقه وخوفه من تسرب بعض المعتقدات الرأسمالية الضالة الى الشباب الروسى ، وصور على نحو تطبيقى كيف أنها تفسد عقله وروحه ، وتقتل انسانيته ... فليست آراء راسكولنيكوف الا وليدة المثل الفكرية الغربية التى تقول ان الغاية تبرر الواسطة ، وتغتفر للفرد اقتراف أى أمر فى سبيل تحقيق مصلحته ؟ أو حل مشكلته ... أما « سونيا » فقد رمز بها الكاتب للوطن الروسى .. كان على راسكولنيكوف أن يحتضنها فى خشوع ليسترد انسانيته .

واستمسك دوستوييفسكى فى قصة « الممسوسين » برأيه فى خطر الثقافة الغربية على بلاده . فان « شاتوف » ، بطل القصة، عرف وطنه على حقيقته عندما ابتعد عنه فى زيارة الى أوروبا أدرك خلالها كنه ثقافة تلك البلاد ... اقتنع بأن اعجاب روسيا بكل ما هو غربى ، بل تقديسها له ، أفقدها عقيدتها الدينية وشخصيتها ، ومن ثم أعجزها عن أن تصبح أمة عظيمة ... ان الأمة العظيمة لا يمكن أن تكون أمة تابعة ، وأن تقنع فى الحياة بدور ثانوى غير أصيل ... بيد ان دوستوييفسكى رجع قليلا عن تطرفه فى قصته هذه ، فلم يعد يصر على سد أبواب روسيا ونوافذها فى وجه الفكر الأوربى ، بل قال على لسان بطله شاتوف ان على روسيا أن تعرف أوربا ، فهى لن تفطن الى نفسها وتدرك خصائصها الممتازة على حقيقتها الا اذا عرفتها ... ثم تراجع دوستوييفسكى عن تطرفه خطوة أخرى اذ رأى انه لابد من قيام صلة بين روسيا وأوربا الغربية بحيث تفيد من حضارة الغرب دون أن تفقد شخصيتها ، وبحيث تتغلغل تلك الثقافة فى روسيا دون أن تفسدها .

أما قصة « الأخوة كرامازوف » فتصور أسرة أغلب أفرادها من الطراز الروسى الصميم . فالأب يعتنق « الأورثوذكسية » اعتناق جاهل لا يعرف من دينه الا الشكل دون الجوهر ، فهو ينغمس فى الرذيلة الى أذنيه برغم ايمانه الساذج ، وخشيته عقاب الآخرة ، ذلك أنه آثم بطبعه ، والطبع غلاب ، بيد انه يطمع فى الغفران برغم ذنوبه ، وقد أفقدته بهيميته شعوره بالكرامة الانسانية الى حد أنه كان يتباهى فى بعض الأحيان بمخازيه ، ويجد متعة فى تلطيخ نفسه بالعار ، وبلغ من ذلك حد شكاية زوجته الى الناس ناسبا اليها زورا اقدامها على الغدر بعهده ، وتلويث شرفه ...

لهذا الأب أبناء أربعة ، ثلاثة منهم شرعيون ، والرابع غير شرعى . وأكبر أولئك الاخوة ، ويدعى ديمترى ، أخ غير شقيق لأخويه الآخرين الشرعيين الشقيقين . وهو أقرب أخوته شبها بأبيه فى ميوله البهيمية ، وفى تصرفاته العنيفة المتهورة لدى الغضب . ولكنه كان أسلم من أبيه طوية ، واميل الى فعل الخير فى غير أوقات الغضب ، وأكثر شعورا بالشرف والكرامة . كان عنيفا كل العنف ، ولكنه كان ساذجا كل السذاجة . ولعل القسط البسيط الذى ناله من التعليم ، والقدر القليل الذى ورثه عن أمه من دماثة ، هما اللذان خففا من حدة ما ورثه من بهيمية أبيه ، ومن عدم شعوره بالكرامة الانسانية .

أما الأخ الثانى ، ويدعى ايفان ، فقد نهل من الثقافة الغربية الى الحد الذى زعزع عقيدته الدينية ، وأوقعه فى شك أليم ، بيد أنه ظل متصفا ببعض طباع أبيه برغم اختلافه عنه فى عقليته التى

اصطبغت بالصبغة الغربية ، فهو مستغرق مثله فى حب ذاته ، وتوفير أسباب متعتها ، واشباع رغباتها دون ما اهتمام بما يترتب على ذلك من أضرار تصيب من حوله .

والاخ الثالث ، ويدعى اليوشا ، يختلف عن اخوته الباقين فى رقة طبعه ، وزهده فى متاع الحياة ، وعطفه على الاشقياء المعذبين، ولكنه اندفع فى حماسه ، كحماسة أبيه ، وراء هذه الميول النبيلة حتى أعرض عن الدنيا ، ووهب نفسه للدين ، والتحق قسا تحت الاختبار بأحد الاديرة ، متتلمذا على كاهـــن ورع يدعى الأب « زوسيم » . وبرغم اختلافه عن أفراد أسرته فى المعتقـــدات والأهداف فقد ظل يشبههم فى اندفاعه وراء ميوله ، ومغالاته فى اخلاصه لمعتقداته ، ومعاناته فى بعض الأحيان لقلق نفسى غامض..

اما الأخ الرابع غير الشرعى ، ويدعى زميردياكوف ، فقد ورث عن أبيه كل ما اتصف به من بهيمية وفجور ، واشبه اخوته فى نزعاتهم الخاطئة دون الخيرة .

وقد رأى بعض النقاد ، نظرا لتشابه أفراد تلك الاســرة من بعض النواحى ، برغم اختـــلافهم البين ، أن دوستوييفسكى لم يقصد من كتابة قصته هـــذه الا ابراز أثر الوراثة فى الأبناء ، ناهجا فى ذلك نهج أنصار « المذهب الطبيعى » من كتاب القصة ولكننا اذا امتحنا هذا العمل الادبى الضخم على ضوء معتقدات الكاتب الدينية والسياسية التى شرحناها آنفا نجد أن قصده تجاوز الحدود التى وضعها أولئك النقـاد ، وانطلق الى آفاق بعيدة ، ونحن لا نعنى بهذا أن دوستوييفسكى أهمل ابراز أثــر الوراثة فى الابناء ، ولكننا نعنى أنه اهتم علاوة على ذلك ، بأثر البيئة والدين والثقافة الغربية فيهم أيضا .

لقد وضع لكل واحد من أولئك الاخوة ظروفا خاصة به ، وقيده بمعتقدات معينة ، وأوضح لنا رد فعل تلك الظروف والمعتقدات على نحو يؤيد وجهات نظره الدينية والسياسية . فديمتـــرى كرامازوف ، الأخ الاكبر ، روسى قح تتمثل فيه صـــفات قومه الأصيلة . فهو طيب القلب ، عفيف النفس جواد برغم بهيميته الموروثة ، وبرغم ضحالة ثقافته وضيق ذات يده .

كان ضابطا فى كتيبة من كتائب الجيش ترابط فى قاعدة أحد الاقاليم . وأعجب بابنة الجنرال حاكم الاقليم ، وهى فتـاة تدعى « كاتيا » ، ذات حسن وخيلاء . وتودد اليها فقابلت تودده بالصد والكبرياء ، وأثار ذلك حقده وحفيظته . ولكن محنته لم تطل ، فسرعان ما سنحت له فرصة للانتقام ... انتحر أبـوها لأنه بدد مبلغا من المال وعجز عن سداده . وعرفت « كاتيا » سر انتحار أبيها ، وأبت أن يفتضح ذلك السر الذى لا يلوث شـرف أبيها وحده ، بل شرف الأسرة بأسرها . واعتزمت الحصول على المبلغ المبدد بأية وسيلة ، وايداعه خزانة الاقليم قبـل أن يشعر احد بعجز « عهدة » أبيها . وعلمت أن ديمترى كرامازوف ورث مالا عن أمه ، وأن المبلغ الذى يتعلق به مصيرها ومصير أسرتهـا متوفر لديه ، وأرغمها الحرج الذى هى فيه على أن تطلب الى ذلك الفرير العابث أن يقرضها ذلك المبلغ على أن ترده اليه مضاعفا فى خلال المدة التى يستغرقها السفر البعيد الى عمتها الواسعة الثراء ، والعودة من عندها بالقدر الذى تريده من مال . ورأى ديمترى الفرصة سانحة لاذلال تلك الفتاة المتغطرسة كما أذلته من قبل ، وأجابها بانه مستعد لتلبية طلبها دون ما نظـــر الى رد الدين ، ولكنه يشترط شرطا واحدا هو ان تحضر بنفسها الى منزله لتأخذ المبلغ المطلوب . وحضرت اليه ذليلة مطأطئة الرأس، وخلعت قبعتها ومعطفها وسترتها صادعة لأمره . وما همت أن تخلع قميصها حتى ردها عن ذلك مكتفيا بهذا القدر من اذلالها ، والبسها ما خلعت من ثياب ، واعطاها مبلغ المـــال الذى جاءت تطلبه . وشيعها فى صمت الى الباب .

حفظت كاتيا هذا الجميل لديمترى شاعرة بأنها مدينة له بما هو أهم من الحياة نفسها . مدينة له بكرامتها التى صانها مرتين، مرة برجوعه عن الاعتداء على عرضها ، ومرة أخرى باعطائها المبلغ الذى أنقذ شرفها ثانية ، وشرف أسرتها ... وعلى ذلك كرست له حياتها ، وعدت نفسها مخطوبة له ، مقسمة على ألا تتزوج غيره سواء ارضى بزواجها أم لم يرض .

ان كبرياء كاتيا أثار بهيمية ديمترى أول الأمر ، ولكن خضوعها له أعاد اليه نخوته وانسانيته ، وحمله على كبح جماح شهوته ، ودفعه الى اعطائها المبلغ الذى تطلبه دون مقابل ، لقد تحـــول ديمترى ، المؤمن فى أعماقه ، من وحش الى قديس عنـــدما رأى نفسا بشرية تتعذب ... انه جدير أن يقوم بأنبل الأعمال اذا لان قلبه ، ورقت حاشيته ، ولكنه لا يتورع كذلك عن ارتكاب حتى اراقة الدم وازهاق الروح ، اذا ثارت ثائرته ...

قابل تودد كاتيا بعد ذلك بالاعراض ، فهو لم يشعر بذرة من حب تجذبه اليها . وأية صلة يمكن أن تربط فتى جامح العاطفة بهيمى الغريزة مثله بفتاة مهذبة رقيقة محتشمة مثلهـــا ؟.. لقد أحب فتاة أخرى على شاكلته تدعى « جروشنكا » كان أحد الأغنياء قد أحاطها برعايته ثم اتخذها محظية له .. وتشـــاء المصادفة أن يتعلق أبو ديمترى أيضا بتلك الفتاة اللعوب ، وأن يحاول ايقاعها فى حبائله بشتى الطرق . واشتدت المنافسة عليها بينه وبين ديمترى الذى تولد فى قلبه ، لهذا السبب ، حقـــد جديد على أبيه ، فقد كان يحقد عليه من قبل لاعتقاده أن أباه لم يعطه الا جزءا من نصيبه فى ميراث أمه واغتال الباقى لنفسه ، وحمله ذلك على أن يتوعده بالويل ، ثم يتوعده بالقتل .

كذلك لم تشعر كاتيا بأى ميل الى ذلك الوحش الذى فرضت على نفسها أن تظل مخلصة له .. حتى ولو قابل اخلاصــهـا بالجحود . ولكن قلبها لم يذعن ، كعادة القلوب ، لارادتها ، وتعلق بايفان الذى يماثلها ثقافة واتزانا ، ولم يلبث ايفان أن بادلها حبا بحب ، ولكن حبهما ظل مكتوما فى صدريهما ، وظل عقيما ، لأنها تزعم الاخلاص لديمترى ، وتعد نفسها ، كما قلنا ، مخطوبة له .

وعلمت كاتيا بما بين مخطوبها وجروشنكا من علاقة ، وبحاجته الشديدة الى المال الذى هو وسيلته الوحيدة الى تلك الغانية . ولم يغب على كاتيا انه سيرفض قبول أية منحة منها ، فاحتالت لتمنحه ما هو فى حاجة اليه . وأعطته مبلغا كبيرا من المال على أن يرسله بالبريد الى عمتها ، متوقعة أن يستحوذ عليه . وحدث ما توقعت فقد بدد جزءا منه برغم انصراف نيته بادىء الامر الى تنفيذ المهمة التى نيطت به ، ولكن ضميره استيقظ قبل أن ينفق الباقى على ملذاته . واحتفظ بذلك الباقى فى صرة ربطها على صدره ، قرب قلبه . واعتاد منذ ذلك الحين أن يضرب بيده على تلك الصرة كلما أراد أن يدلل على انه رجل شريف ، ويقول وهو يفعل ذلك : «هنا شرفى». وحسب الناس الذين لم يكونوايعرفون سره أنه يقصد « قلبه » ،لا صرة النقود التى توهم أن احتفاظه بها ، وردع نفسه عن تبديد ما بها دليل على انه ليس لصا ، فاللص لا يشعر بتأنيب الضمير ، ولا يبقى على بقيـــة من مال يسرقه انصياعا لصوت ذلك الضمير .

وبلغت أزمة المنافسة المستعرة بينه وبين أبيه أشدها حين بلغ من جنون هذا الشيخ المتصابى بحب جروشنكا أن وضع بضعة آلاف من « الروبلات » فى غلاف وكتب عليه « هذا المبلـــغ لجروشنكا اذا ما جاءت الى الليلة لتأخذه بنفسها » . وأرسل الى سالبة لبه من يحمل اليها نبأ ذلك الغلاف . وسرعان ما نما النبأ الى ديمترى فنبتت فكرة قتل أبيه عنيفة فى ذهنه . كانت هذه الفكرة تطيف قبل ذلك غامضة بخاطره ، ولا تتمخض الا عن التهديد والوعيد ، ولكنها تمخضت الآن عن نية ثابتة ، وعــزم أكيد على تنفيذها ، ولم يتوان عن تنفيذ ما اعتزم ، وذهب الى بيت أبيه فى تلك الليلة متوقعا أن يجد حبيبته هناك فيقتلها ويقتل أباه الذى سلب ماله ، ثم حاول سلب حبيبته بمـــاله المسلوب !..

انسل الى حديقة البيت ، وتوجه تحت جنح الظلام الى غرفة أبيه ... الى مباءة الغرام الدنس . وطرق بابها وهو يحاول ان يلمح من خلال الزجاج ما بداخل الغرفة . واقبل الشيخ المتدله مناديا بصوت متهدج : « جروشنكا !.. هل اقبلت آخر الأمر يا حبيبتي ! » . وفتح الباب وهو يذوب لهفة على الفتـــاة المشتهاة . ولكنه صدم برؤية ابنه ديمتري متهجما عليه ، موشكا أن يضربه بآلة نحاسية ، ونظر الى المعتدى عليه في ذهول . واذا جلوة غضب ديمتري تنطفىء فجـــأة ، فلا يلبث أن ينكص على اعقابه ، ويلوذ بالفرار . ويحدث وقتئذ أن يشعر الخادم العجوز جريجوري بالجلبة التى حدثت ، ويجري خلف المعتدى الفار دون أن يعرف شخص من يطارده ، ويلحق به وديمتري يحاول أن يقفز من فوق سور الحديقة . ويحاول الامساك به ، وفي هذه اللحظة يتبين وجهه ، ولكن سيده يعاجله بضربة على رأسه من تلك الآلة النحاسية . ويقع الشيخ المسكين مدرجا بدمه .

***

جرى الى جروشنكا منخلع القلب ، مخضب اليدين بدم خادمه الذي ظن أنه قتله . واقتاد حبيبته الى بيت حان ، وطلب خمرا وعزفا ورقصا ، وجاءته الزجاجات والعـــازفون والراقصات ، واخرج المبلغ الباقي من مال كاتيا ، « الدال على شرفه » ، وطفق يبعثره هنا وهناك على الشراب ، والغانيات ومائدة الميسر .. ولم تطل به تلك الحال ، فقد فاجاه رجال الشرطة واستجوبوه ، ووجهوا اليه تهمة قتل أبيه .. فقد قتل ابوه تلك الليلة ! اما الخادم جريجوري فكانت اصابته غير قاتلة .

كان يتوقع ان يتهموه بقتل جريجوري ، لا ابيه . انه لم يقتل اباه ، فكيف قتل ؟.. واقسم للمحقق بريء مما يتهمه به . ولكن المحقق لا يقتنع بالقسم ... وساله عن ذهابه الى غرفة ابيه تلك الليلة فلم ينكر ذلك ، بل أقر انه ذهب اليه معتزما قتله ، ولكنه ما هم بذلك حتى شلت قوة خفية يده !.. وارخى بصره ، وشرع يقول في هدوء : « حدث الأمر على هذا النحو ، بحسب ما ارى.. توارى الشيطان عني فجاة . ولست ادري أحدث ذلك استجابة لدموع انسان بكى في سبيل خلاصي ، أم لصلوات ، أم ملاكا هبط علي وقبلني في تلك اللحظة ... » وساله المحقق عن ذلك المال الذي توفر له فجاة ، وكانت يده خلوا منه حتى قبيل وقـــوع الجريمة . واجاب بانه مال كاتيا ، وذكر له قصة احتفـــاظه به للتدليل على تحليه بالشرف ، ولكن كيف يقتنع المحقق بهذه الأدلة الواهية على براءته بينما الأدلة المتوفرة على ادانته قاطعة .. هناك شهادة الخادم الذي رآه يخرج راكضا من غرفة ابيـــه ليلة مقتله . .ويداه الملوثتان بالدماء ... ومبلغ المـــال الذي أنفقه وهو لا يزيد ولا ينقص عن المبلغ الذي وضــــعه ابوه في الغلاف ، وتوارى عقب ارتكاب الجريمة !..

كان « زميردياكوف » ، الابن غير الشرعي لفيودور كرامازوف القتيل ، هو الذي ارتكب جريمة القتل ليسرق الغلاف المحتوى على المال . وحزر ايفان كرامازوف ذلك ، فذهب الى اخيـــه القاتل ، وواجهه بظنونه ، واستدرجه في القول حتى حمله على الاعتراف بما ارتكبت يداه . ولكن المعترف لم يقصر الجرم على نفسه ، بل اتهم مستجوبه بانه شريكه فيما ارتكب ، اتهمه بانه هو الذي حرضه ضمنا على قتـــل أبيه بابداء امتعاضه منه ، وكراهيته له ، وقوله كلما وقع شجار بين أبيه واخيه ديمتري : « ان ثعبانا سيبتلع ثعبانا آخر » . بل لقد صارح القاتل أخاه ايفان بانه رحل الى بلدة اخرى ليلة ارتكاب الجريمة لأنه كان يعلم وقت ارتكابها على وجه التحديد .

ويدخل في روع ايفان أنه تسبب في قتل أبيه فيشعر بالاثم ، وبتانيب الضمير ، ويلح عليه هذا الشـــعور حتى يكاد يذهب بعقله . وقصد الى كاتيا ، وأبلغها بانه آثم ... بانه قاتل أبيـــه الحقيقي ، لابد أن يعترف بذلك للمحكمة انقاذا لرقبة اخيـــه ديمتري المظلوم ... وتجزع كاتيا اشد الجزع ، وتحاول عبثا ان تقنعه بخطأ ظنه ، وتبدد وهمه ، وتتساقط دموعها وهي تتوسل اليه أن يرجع عن عزمه ، ويفتضح حبها العنيف له ، حبها الذي لم يتلهف على شيء سواه ، ولكنه لم يأبه وقتئذ له ، فقد غلب شعوره بالاثم على كل شعور غيره .

انخدعت النيابة العامة والمحلفون وهيئة المحكمة في الحجـــج الباطلة الدالة على أن ديمتري قتل أباه . وقبيل صدور الحكم بادانة المتهم البريء وقعت فاجعة القصة الاخيرة في ســـاحة المحكمة ... تقدم ايفان الى القضاة شاحب الوجه ، ملتمـــع العينين ببريق الجنون ، واعترف بانه هو الذي قتل أباه ، ولابد من أن يلقى جزاءه . وصاحت كاتيا وقد خرجت عن وعيهـــا بدورها : « ان الرجل يهذي » ولم تبال وقتئذ بافتضاح حبهـــا لايفان ، وبحنثها في يمين ولائها لديمتري ...

يرى بعض النقاد ان هذه القصة التى مات كاتبها قبل ان يتمها قصة جريمة ذات « طابع بوليسي » ، فخيوطها تتجمع لتحوك تهمة باطلة تلصقها برجل يصوره الكاتب في صورة مظلوم بريء ، وهو في الواقع معتد أثيم برغم براءته من التهمة المحوكة ، وبرغم استدرارالمؤلف لعطف القارىء عليه ، بيد أننا نرى هذا النقد غير موفق ، فاذا سلمنا من باب الجدل أن وقائع هذه القصة شبيهة بوقائع « قصص الجرائم » من حيث الشكل ، فان دوستوييفسكي استطاع أن يبتدع من تلك الوقائع التى لا يستطيع غيره أن ينسج منها الا « قصة بوليسية » تافهة ، ماساة انسانية تضطرم فيهـــا أحر المشاعر ، وتصطرع فيها أخطر المعتقدات ، وهو لم يكتبها بقلبه واعصابه فحسب كما يرى بعض الناس ، ولكنه كتبها بهـــا ممزوجة بعقله وموهبته الفنية .

***

وما دمنا نتحدث عن بناء هذه القصة فيجمل بنا أن نذكـــر في هذا الصدد ما لاحظه الناقد الروسي « بيرميلوف » من تناقض تصرفات ديمتري ليلة اقتحم على ابيه غرفته بقصد قتله . لقد كان هذا الفتى الاهوج قمينا ان يهدأ بعدما وجد اباه وحيـــدا يترقب سدى مجيء جروشنكا وقد نهشته نار اللوعة ... بل كان قمينا أن يبتهج بعدما وجد أن مبلغ المال الضخم الموضوع في الغلاف لم يغر حبيبته بالذهاب الى أبيه الفاجر ، وخيانة عهده.. كان هذا وذاك هما الجديران وحدهما بأن يثنياه عن ارتكاب جرمه، ولكنه في التحقيق معه ينسب رجوعه عن ارتكاب هذا الجرم الى أسباب لا تمت للواقع بصلة ... وأكبر الظـــن أن مؤلف القصة لم يقصد من وراء ذلك الا أن يدلل على أن سجية ديمتري الروسية المشبعة بالورع وسلامة النية هي التى عصمته وثنته عن سفك دم أبيه . ومما لا يوائم الواقع كذلك خروج ديمتري من غرفة أبيه راكضا منفعلا بلا داع ، وضربه جريجوري ضربة قاتلة حين حاول هذا الاخير الامساك به وهو يقفز من فوق ســـور الحديقة ... ان هذا التصرف يصبح مفهوما لو أن ديمتري أقدم على قتل أبيه ، أما وهو لم يقترف هذا الجرم أو غيره ، فكيف تكون محاولته الهرب على ذلك النحو مفهومة ؟..

ان دوستوييفسكي جنح في هذه القصة كعادته الى اظهـــار ما يتحلى به الشعب الروسي المحافظ على تقاليده من طيبة قلب طبيعية ، ومن نخوة غريزية ، ونبل أخلاقي أصيل برغم مظهـــره الخشن وميله لدى الغضب الى العنف . ان الروسي الصميم يأثم ، ولكن طهارة قلبه الأصيلة تحمله على التوبة والنـــدم . وديمتري كرامازوف الذي لم تلوثه الثقافة الغربية ، ولم يفسد عقله التبحر في العلم ، يتحلى بتلك الخلال الروسية الســـاذجة الرائعة ... هو يؤمن بأن الانسان آثم بطبعه ، ولا محيص له عن ذلك . ولكن لا توبة بغير اثم ، ولا غفران ولا رحمة بغير توبة ... فالاثم لابد منه حتى تتجلى رحمة الخالق وغفرانه . أما ايفـــان فهو الروسي الذي فتح عقله وقلبه للعلم الغربي والثقافة الغربية فتعفن قلبه ، وفسد عقله حتى غلبه الشك فالجنون .

ومن الطبيعى أن يثير تأييد دوستويفسكى القوى للاتجاه المحافظ فى روسيا عاصفة من النقد ، ولكن اجماع النقاد انعقد ، كما قلنا ، على أن هذا الكاتب الفذ ، برغم معتقداته الرجعية ، وصل فى عالم الكتابة الى ذروة لم يصل الى مثلها غير شيكسبير ، قال الكاتب العالم « جروسمان » فى هذا الصدد : « أبدى دوستويفسكى فى قصة الاخوة كارامازوف ميلا أشد الى الرجعية ، ولعل مرجع ذلك الى حالة المرض واليأس التى كان يعانيها ،لاسيما فى أواخر أيامه ... ولكنه وصل فى تلك القصة، برغم ذلك ، الى ذروة الفن . فهى من ناحية تصميمها وعرضها الفنيين تقف فى قمة الآداب العالمية .. » وكتب الرسام الشهير اليا ريبين الى احد أصدقائه يقول : « ان دوستويفسكى ذو موهبة فنية خارقة للعادة ، وتفكير عميق ، وقلب كبير ، ولكن ظروفه السيئة حطمته فلم يدرك حركة التقدم فى عصره على حقيقتها ، ولم يسايرها فالعلوم الحديثة فى نظره من وحى الشيطان ، وهى تورث الكفر لا محالة !.. فايفان كرامازوف كافر لأنه متعلم ، وهوبغيض الى المؤلف برغم اتزانه وشعوره بالعدالة. واخوه ديمترى ، على عكس ذلك ، حبيب الى المؤلف برغم حماقته الهوجاء ، وبهيمته الوضيعة ، وميله الغريزى الى التحطيم والقتل .. »

× × ×

ويرى الناقد «بييرميلوف» ان دوستويفسكى ازداد رجعية فى قصة الاخوة كرامازوف ، ويقول فى ذلك : « ان جروشنكا ، برغم الفتنة التى خلعها عليها الكاتب ، تنحدر الى التفاهة والسوقية اذا قيست « بناستازيا فيلوبوفنا » ، احدى شخصيات قصته « الأبله » . فالاولى لم تتمرد على ظلم المجتمع لها ، بل خضعت له وسايرته ، فى حين ألقت الثانية فى النار الملتهبة بمبلغ كبير من المال وهبه لها مغريها ... واليوش كذلك لا يطاول الأمير ميشكين « الأبله » فى تجسيده للطهر والمحبة ، فقد كان شغله الشاغل طوال يومه ان يحل مشكلات أسرته التافهة ، وكان قادرا على التنفس فى جوها الآسن العفن ... »

بيد اننا لا نجد مبررا لهذا النقد ، فان مسلك جروشنكا فى قصة الاخوة كرامازوف لا يكاد يختلف عن مسلك ناستازيا فى قصة « الأبله » ، فقد خضعت كل منهما لنظام اقطاعى قاس أذاقها مرارة الفقر والعوز ، وارغمها على الاستسلام لرجل موسر احاطها برعايته ، وصانها من التسكع فى الطرقات لبيع عرضها . واذا كانت ناستازيا قد ألقت بمبلغ جسيم من المال ماخوذة بغضبة لكرامتها ، ومتاثرة بطهر « ميشكين » ، فان جروشنكا ضحت كذلك بالمال الوفير الذى حاول فيودور كرامازوف اغراءها به ، مدفوعة الى ذلك بحبها لديمترى .. أما اليوشا فكان يقوم بدور « رسول السلام » ، واذا انحصرت مهمته فى محيط خاص ، فان ذلك لا يعنى أن دوستويفسكى لم يرمز الى « العام » عن طريق « الخاص » . ثم ان ذلك الكاتب الفذ مات قبل ان يتم قصته ، ويرى نقاد عديدون ان مقدمات القصة تدل على أنه كان ينوى توضيح مهمة ذلك « الساعى الى السلام » فى الجزء الباقى منها. وقد قال الكاتب البولاندى «اندريه ستاوار» فى ذلك : «ان هدف دوستويفسكى الذى سعى اليه ، وحال موته دون تحقيقه ، هو أن يجعل اليوشا فى قصته ناطقا بلسان اشتراكية ذات أهداف مسيحية ، أما ايفان فيمثل العنصر السلبى بالنسبة للمثل الاعلى المسيحى ، فان تمرده على احكام الدين يختلط اختلاطا فريدا فى نوعه بمعتقداته الدينية . وشكوكه تبدو متجلية فى فصل القصة المشهور « أسطورة النائب العام .. »

لقد صور لنا دوستويفسكى بهذا الفصل ، فى معرض تأييده للارثوذكسية التى يؤمن بها ، محاكمة تجرى فى احدى محاكم التفتيش يدلل فى أثنائها على أنه لم يحد عن تعاليم المسيحية ، فينهره رئيس المحكمة ويسفه قوله . ويدخل عندئذ رجل وقور تحيط بوجهه هالة من نور ، ويؤيد دفاع المتهم ، ويؤكد أن ما تأخذه عليه المحكمة يطابق أحكام المسيحية . فيثور عليه رئيس المحكمة ويسأله : « ومن تكون أنت ؟ » فيجيب الرجل الجليل : « أنا المسيح » ويصيح عندئذ رئيس المحكمة : « انه جاهل بأصول المسيحية . خذوه واصلبوه من جديد » . وقد دلل الاستاذ العقاد بهذا على أن دوستويفسكى يجيد السخرية على خلاف رأى بعض من النقاد ينكرون عليه ذلك .

بيد أن « ستاوار » قصد ، باشارته الى هذا الفصل ، الحوار الذى دار فيه بين الأخوين « أليوشا » و « وايفان » فى معرض حديث الأول عن الغفران ، وقوله ان المسيح غفر ذنوب الناس جميعا ، وان على الانسان كذلك أن يغفر ذنوب أخيه الانسان ... سأله ايفان : « هل عليه أن يغفر ذنوب الناس جميعها ؟ ... جميعها ؟ ! » وأجاب أليوشا عن ايمان : « نعم » وحدثه أخوه عندئذ عن الجنرال الذى أطلق كلابه المفترسة على الطفل ، واستمتع بالنظر اليها وهى تنهشه أمام أمه ... وسأله : « أيمكن أن نغتفر للرجل فعلته هذه ؟ » وتردد أليوشا لقد زعزع هذا السؤال عقيدته من أساسها . وردد ايفان قوله : « أجب يا أليوشا ، أجب ، ألا ينبغى قتل هذا الرجل ؟ أجب . أنت تقول ان الانسان مذنب بطبعه ، وقمين أن يحتمل العذاب ليكفر عن ذنوبه . ولكن ما الذنب الذى جناه هذا الطفل ؟ لماذا يحتمل هذا العذاب ؟ لماذا يعانى هذا الألم ؟ .. وعن أى اثم يكفر ؟ ! ... هل هناك انسان يستطيع أن يغتفر لهذا الجنرال المجرم جرمه ؟ هل تستطيع أم الطفل أن تغتفره له ؟ وبأى حق تغتفره ؟ انه حق الطفل البرىء دون غيره ... بل هو حق الانسانية جمعاء . والانسانية لا تغتفر مثل هذا الجرم بحال ... اسمع يا أليوشا ، أن المثل الكريمة التى تدافع عنها ، مهما بلغ سموها ، لا تساوى دمعة واحدة من دموع طفل معذب يضرب صدره بقبضته الصغيرة من شدة الألم . قل لى يا أليوشا ، ألا يستحق هذا الجنرال القتل ؟ .. أجب » وغمغم أليوشا مغضيا طرفه : « نعم . انه يستحق ذلك . »

ويدلل بعض النقاد بهذا الفصل على أن انسانية دوستويفسكى تجاوزت كل مدى ، وأن حبه للبشر ، لا سيما الأطفال ، فاق كل حد . ألم يضع رحمته بالأطفال فى هذا الفصل من قصته فوق المعتقدات التى يؤمن بها كل الايمان ؟ . بل ان جميع قصص دوستويفسكى تنضح ، فى الواقع ، بمشاركته للمعذبين من الناس فيما يعانون من شقاء . وقد مكنته هذه المشاركة الاصيلة الصادقة من ادراك كل خلجلة من خلجات نفوسهم المعذبة وكل خطرة من خطرات عقولهم المكدودة . واستطاع بعقليته العلمية الجبارة ، وبعد نظره الثاقب ، وحسه الرقيق المرهف ، وموهبته الفذه الخارقه أن يحلل هذه الخلجات والخطرات ، ويرجعها الى أصولها ، ويفسرها تفسير لا يزال يضىء للمشتغلين بعلم النفس كثيرا من المشكلات التى استعصى عليهم حلها .

لقد استطاع دوستويفسكى أن يعكس لنا المجتمع الروسى على حقيقته فى عهد الاقطاع ، وأن يصور مظالم الحكم الاقطاعى التى دمرت حياة عامة الشعب الفقيرة تدميرا ، فاستثار بذلك الضمير الانسانى استثارة كانت من أهم العوامل التى عجلت بالقضاء على عهد الطغيان ، وأرغمت الطغاة على أن يعترفوا بحقوق الانسان .

وارغم دوستويفسكى النقاد على اختلاف معتقداتهم على الاعتراف باستاذيته المنقطعة النظير ، وبأن روائعه القصصية سمت به الى ذروة الأدب ، وحققت له مجدا أدبيا لم يحققه الكتاب فى مشارق الأرض ومغاربها .

التمثيل والمحاضرة

لأبي منصور الثعالبي (٣٥٠-٤٢٩)

تحقيق: عبد الفتاح الحلو

نقد: عبد السلام محمد هارون

أما أبو منصور الثعالبي فهو : عبد الملك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي ، الاديب المعروف بوفارة الانتاج وخصب التأليف ، وعظم قدر مؤلفاته التى جاوزت الثمانين ، وطبع منها « كتاب الاعجاز والايجاز » سنة ١٨٩٧ م ، و « الامثال والتشبيهات » سنة ١٣٢٧ هـ ، و « ثمار القلوب » سنة ١٣٢٦ هـ ، و « خاص الخاص » سنة ١٩٠٨ م ، و « سحر البلاغة وسر البراعة » سنة ١٣٠١ هـ ، و « رسالة فيما جرى بين المتنبى وسيف الدولة » فى ليبسك سنة ١٨٤٧ م ، و « سر الادب فى مجارى كلام العرب » فى ايران سنة ١٢٩٤هـ و « الفرائد والقلائد » فى دمشق سنة ١٣٠١ هـ ومصر سنة ١٣٠١ هـ ، و « غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم » فى باريس سنة ١٩٠٠ ، و « فقه اللغة وسر العربية » وقد طبع فى باريس ومصر وبيروت ، و « الكناية والتعريض » فى مصر سنة ١٣٢٦هـ و « لطائف المعارف » فى مصر سنة ١٩٦٠ م و « اللطائف والظرائف » فى بولاق سنة ١٢٩٦ هـ و « المبهج » فى مصر سنة ١٣٢٢ هـ و « مرآة المروءات » فى دمشق سنة ١٨٩٨ م و « مكارم الاخلاق » فى بيروت سنة ١٩٠٠ و « من غاب عنه المطرب » فى بيروت سنة ١٩٠٠ و « المنتحل » فى الاسكندرية سنة ١٣٢١ ، و « نثر النظم حل العقد » فى دمشق سنة ١٣٠٠ هـ ومصر ١٣١٧ هـ ، و « يتيمة الدهر » وهو أشهر كتبه ، وقد طبع فى دمشق سنة ١٣٠٣ هـ ثم فى القاهرة عدة طبعات ، و « يواقيت المواقيت » فى بولاق سنة ١٢٩٦ هـ .

وقد احسن محقق الكتاب صنعا بسرد أسماء كتبه المخطوط منها والمطبوع والذى لم يبق منه الا اسمه التاريخى ، مبينا المراجع التى سجلتها والمطابع التى أخرجت بعضها ، وان كان قد فاته بعض ما ذكرت فيما سبق .

وكان الثعالبى من بيت اشتغل اهله بحرفة خياطة جلود الثعالب فنسبوا الى تلك الصناعة . وعمل فى اول دهره معلما للصبيان ، فاكسبته تلك الحرفة صبرا وأناة ، كما دلتنا على ما كانت عليه حاله فى بدء الامر من دقة وعسر .

ولكنه استطاع بذكائه وطموحه أن يستظل بظل ولاة عصره وملوكهم ، فضمه بلاط الامير شمس المعالى قابوس بن وشمكير أمير الجبل وخراسان ، وألف له كتابه « المبهج » .

واتصل بكهف الادباء فى عصره — كما يقولون — الصاحب ابن عباد ، وله ألف كتابه « لطائف المعارف » ، كما مد بسبب الى الامير خوارزمشاه ، وصنف له كتابه « الملوكى » وبسبب آخر الى وزيره أبى عبد الله الحمد ولى ، وصنف له كتابه « تحفة الوزراء » .

وعقد صلته بالبيت الميكالى ، فكان صديقا للامير أبى الفضل الميكالى ، الذى أتاح له أن يقتحم دار كتبه ، وأن ينتفع بكل ما فيها ليتمكن من تاليف كتابه المشهور « فقه اللغة » . فاستطاع بفضله وحذقه أن ينتفع بهؤلاء القوم فى تشييد ذلك الصرح العلمى ، وأن يفتح لنفسه وللعلم دنيا عريضة فسيحة الجنبات .

وشهد له بالفضل من معاصريه أبو اسحاق ابراهيم بن على الحصرى صاحب زهر الآداب وجمع الجواهر ، وانتفع بآثاره ومؤلفاته . وكذلك تلميذه أبو الحسن الباخرزى صاحب دمية القصر ، كما شهد له بعد ذلك أبو البركات عبد الرحمن بن محمد الانبارى « ٥٥٧ » ، واحمد بن محمد بن خلكان «٦٨١» وأبو الفداء « ٧٣٢» ، وابن شاكر الكتبى «٧٦٤» ، وابن كثير « ٧٧٤» ، وابن العماد الحنبلى «١٠٨٩» .

أما كتابه « التمثيل والمحاضرة » فهو رائعة من روائعه ، قدمه الى الامير شمس المعالى قابوس بن وشمكير ، بعد أن كان قدم له من قبله كتاب « المبهج » ، فلقى المبهج من الرواج والاستنساخ ما طار به فى الآفاق . يقول الثعالبى فى مقدمة التمثيل :

« وما زال العبد يريد أن يشفع ذلك الكتاب — يعنى المبهج — بما يحفظ معه عادة الخدمة ، ويقضى به حق ولى النعمة .. الى أن استظهر بشعار الدولة — أنماها الله تعالى — على عمل ما يتشرف بالاسم العالى ، من كتاب فى التمثيل والمحاضرة ، اسلامى جاهلى ، وعربى عجمى ، وملوكى سوقى ، وخاصى عامى ، يشتمل على أمثال الجميع ، ويضم نشر ما يجرى مجراها من ألفاظهم ، ويتضمن ما يأخذ مأخذها من فرائد النثر وقلائد النظم ، وفوائد الجد ونوادر الهزل »

ولا يعرف قدر هذا الكتاب الا من اطلع فيه ، وعرف مقدار الجهد الذى أنفقه الثعالبى فى جمعه وتصنيفه ، فقد جمع « عيون الامثال من القرآن والتوراة والانجيل والزبور ، وجوامع كلم الرسول والصحابة والتابعين ، وعيون أمثال العرب والعجم ، ونتف الخلفاء ، وفقر الملوك والوزراء ، ونكت الزهاد والحكماء ، ولمع المحدثين والفقهاء ، وحكم الفلاسفة والاطباء ، وغرر البلغاء والشعراء ، وملح المجان والظرفاء ، وطرف السؤال والغوغاء ، وما تختص به كل طبقة من هؤلاء وماتنفرد به كل فرقة من الدهاقين والتجار ، وسائر أهل الصناعات المتباينة الاقدار ، وما يتمثل به من الشمس والقمر والنجوم والآثار العلوية ، والدهر والدنيا ، وضروب الجمادات وأنواع الحيوانات ، وصنوف الادوات والآلات » .

فالكتاب ضخم المادة ، غزير الفائدة ، لا يكاد يستغنى عنه أديب .

والفرصة التى أتاحها الاستاذ المحقق « عبد الفتاح محمد الحلو » لقراء العربية ، باخراجه هذا الكتاب ، فى هذا الثوب السابغ ، تستوجب شكره والثناء عليه ، بعد أن تنتزع الاعجاب الصادق بالجهد الذى بذله فى تحقيق الكتاب على مخطوطاته الثلاثة ومقابلة نصوصها، وتخريج تلك النصوص تخريجا معقولا على مراجع أصيلة كثيرة ، وترجمة ما يحتاج الى ترجمة من الاعلام الكثيرة الواقعة فيه ، ترجمة موجزة مشفوعة ببيان مصادرها ، ثم القيام بعمل الفهارس الفنية التى تكشف الزوايا المتعددة لهذا الكتاب الضخم الذى بلغت صفحاته ٦٠٠ صفحة .

وحينما تفضلت « المجلة » بان طلبت منى كتابة نقدية لبعض ما يظهر من كنوز التراث العربى احجمت بادىء الامر واعتذرت اليها ، لاننى لا أجد من الوقت ما يسمح لى بهذا العمل الجليل ، لان وقتى مبذول فى عمل آخر مثله ، وهو معاناة الكشف عن كثير من هذا التراث .

ولكن « المجلة » عاودت الكرة على ، فكتبت « اليوم » هذا التقديم والنقد لأحيى به زميلا جديدا فى فن نشر التراث ، اعتقد ان هذا العمل الذى بدأ به هو باكورة طيبة تبشر حقا بمستقبل مرموق .

واستميح الاخ الاستاذ « عبد الفتاح الحلو » لاعرض عليه هذه التصويبات السريعة التى نتجت عن قراءة سريعة لم تتجاوز ليلة واحدة .

١ ـ ص ٩ س ٨ ورد هذا الشطر :

قد يصلح الله أمام السارى

واشير فى الحاشية الى أنه فى نسخة « قد يصبح » . وهذه الاخيرة هى الرواية الصحيحة ، وهو من رجز مشهور اوله :

لن يسبق الله على حمار ولا على ذى ميعة مطار
أو يأتى الحين على مقدار

الحيوان ٣ : ٤٦١ والبيان ٣ : ٢٧٨ وتاويل مختلف الحديث لابن قتيبة ١٢٥ وزهر الآداب ٩٩٥ ومحاضرات الراغب ٢ : ٢٢٥

٢ ـ ص ٤٢ س ٢ «لقيه بدهن أبى أيوب ، وهو المرزبانى» وكذا ورد « المرزبانى » فى فهرس الكتاب ٥٦٨ وصوابه « الموريانى » نسبة الى قرية «موريان» من نواحى خوزستان. قال ياقوت : « اليها ينسب أبو أيوب الموريانى وزير المنصور واسمه سليمان بن أبى سليمان بن أبى مجالد. وقتله المنصور». وقد اجمعت على هذه النسبة كتب التاريخ .

٣ ـ ص ٥١ س ٧ ورد بيت الافوه الاودى :

وصروف الدهر فى اطباقها خلقة فيهاارتفاع وانحدار

واشير فى التخريج بهامش الصفحة الى نهاية الارب ٣ : ٦٢ صوابها ٣ : ٦٣ وقد ورد فى نهاية الارب «حلقة» وكلاهما خطا . والصواب «خلفة» بالفاء كما فى ملحق نسخة الشنقيطى من ديوان الافوه ص ٩ نقلا عن الحماسة البصرية . والمراد بالخلفة ما يخلف غيره ، وبه فسر قوله تعالى « جعل الليل والنهار خلفة » ، أى هذا خلف من هذا ، يذهب هذا ويجىء هذا . وكل شىء يجىء بعد شىء فهو خلفة . انظر اللسان (خلف ٤٣٤) .

٤ ـ ص ٥٩ س ٣ ورد « المثقب العبدى » مضبوطا بفتح القاف المشددة ، وهذا خطا يقع فيه كثير من الناس ، وصوابه « المثقب » بكسر القاف ، وقالوا : انما سمى بذلك لقوله :

ظهرن بكلة وسدلن أخرى وثقبن الوصاوص للعيون

انظر له الاشتقاق لابن دريد ٣٢٩ بتحقيق كاتبه وابن سلام ٢٢٩ والخزانة ٤ : ٤٢٩ والشعر والشعراء ٣٥٦ .

٥ ـ ص ٧٨ س ٢ ورد هذا البيت لصالح بن عبد القدوس :

فاذا ارعوى عاد الى جهله كذى الضنى عاد الى نكسه

صوابه « اذا ارعوى » كما فى طبقات الشعر لابن المعتز ٩٠ وتاريخ بغداد ٩ : ٣٠٣ ونهاية الارب ٣ : ٨٢ لا ص ٧٩ كما ورد خطا فى الحاشية .

٦ ـ ص ٨٢ س ١ ورد هذا الشطر بهذا الضبط :

شغل الحلى أهله أن يعارا

وصواب ضبطه « شغل الحلى أهله » ، قال الميدانى فى مجمع الامثال : « أهل الحلى ، احتاجوا أن يعلقوه على انفسهم ، فلذلك لا يعيرونه » .

٧ ـ ص ٩٢ س ٥

ولا ذنب للعود الدمارى انما يحرق من دلت عليه لوائحه

مبدلا عما فى الاصل ، وهو « للعود القمارى .. ان دلت » وما فى الاصل هو الصواب ، أى « القمارى » نسبة الى « قمار » بفتح القاف ويروى بكسرها . قال ياقوت : «موضع بالهند ينسب أليه العود» . وفى القاموس مادة «قمر» : « وكقطام : موضع منه العود القمارى » . وقد جاء البيت على الصواب فى ص ٢٨٧

٨ ـ ص ٩٨ س ٧ ورد هذا البيت للبحترى :

والارض لولا العداة واحدة والناس لولا الفعال أمثال

وورد فى ص ٢٥٢ س ١٥ « لولا العداة » ، وصوابهما « العذاء » كما فى ديوان البحترى ٢ : ٩٢ . يقال عذيت الارض تعذى عذاء : طابت تربتها وكرمت . ويقال أرض عذية وعذاة ، أى طيبة التربة كريمة المنبت ليست بسبخة .

٩ ـ ص ١٣٧ س ١٠ «بهرام كور» ، صواب كتابته بالعربية « بهرام جور » كما فى نسخة ب . وهو بهرام جور بن يزجرد الملك الرابع عشر من الملوك الساسانية ، قال المسعودى فى التنبيه والاشراف ص ٨٨ : « وهو الذى نشأ عند ملوك الحيرة ، وبنى له الخورنق .. وكان فصيحا بالعربية ، وله بها شعر صالح » . وانظر الحيوان ١ : ١٤٠ . وكتابته بالجاف الفارسية غير مالوف فى كتابة علماء العرب .

١٠ ـ ص ١٥٨ س ٢ « الكلام الحسن من مصائد القلوب » الهمز فى مصائد ليس بصحيح ، اذ لم يسمع الهمز فى جمع مفعلة الا فى كلمتين هما « معائش » وقد قرأ بها نافع من السبعة ، والكلمة الثانية « مصائب » . انظر اللسان « عيش » . وجاء فى اللسان « صيد » : « وجمعها مصايد بلا همز ، مثل معايش جمع معيشة » .

١١ ـ ص ١٨٤ س ١٥ ورد قول جرير : «أنا لا أبتدى ولكن أقتدى » . وفى نسختين من الاصول : « ولكن أعتدى » ، وهذا الاخير هو الصواب كما فى الحيوان ٣ : ٩٩ ، ٤٧٠ والبيان ٣ : ١٦٥ يقول : انه لا يبتدىء بالهجاء ، ولكنه اذا رد على هاجيه هجاءه اعتدى عليه ارهابا له . وربما نظر فى ذلك الى قوله تعالى «فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم» وكذا ورد فى العقد الفريد ٥ : ٢٩٦ برواية : « ولكنى معتد » قال ابن عبد ربه : « يريد أنه يسرف فى القصاص » .

١٢ ـ ص ٢١٤ س ١١ ورد قول العرب : « كل شىء مهة ومهاة ما خلا النساء وذكرهن . أى ان الحر يحتمل كل شىء حتى يأتى ذكر حرمه . ومعنى المهة اليسير »

وصوابه « مهه ومهاه » بالهاء فى كل منهما كما فى اللسان « مهه » قال ابن منظور : « والهاء من مهه ومهاه اصلية ثابتة، كالهاء من مياه وشفاه » .

١٣ ـ ص ٢١٤ س ٧ ورد هذا النص « أدبه الليل والنهار من لم يؤدبه والداه »

وليس هكذا ، انما هو بيت مشهور فى حكمة سائرة معروفة :

من لم يؤدبه والداه أدبه الليل والنهار

١٤ ـ ص ٢٥٣ س ١٢ ورد هذا النص فى صورة النثر « اذا قطعنا علما بدا علم » وانما هو شطر من رجز معروف فى ديوان جرير ص ٥٢٠ وانشده المبرد فى الكامل ٣٠١ ، ٤٥٦، ٥٤٦ ، ٧٣٨ من طبعة ليبسك ، وقبله :

اقبلن من ثهلان او وادى خيم
على قلاص مثل خيطان السلم
قد طويت بطونها طى الادم
بعد انفضاخ البدن واللحم الزيم

١٥ – ص ٢٥٤ س ١٢ ورد هذا النص على انه شطر بيت :

جد فقد تنفجر الصخرة بالماء الزلال

وانما هو بيت كامل من الرمل للعباس بن الاحنف انشده ابن الشجرى فى حماسته ص ٢٦٤ . وقبله :

يا شبيه البدر فى الحسن وفى بعد المنال

١٦ – ص ٢٥٥ س ٢ – ٣ ورد قول العرب : « ان تردالماء بماء اكيس » صوابه « ان ترد » بفتح همزة « ان » ، ولاعبرة بضبطه فى أمثال الميدانى ١ : ٢٩ بكسر الهمزة ، فان اعرابه لا يستقيم .

١٧ – ص ٢٦٦ س ٦ ورد قول أبى نواس :

اية نار قدح القادح وأى جد بلغ المازح

صوابه « أية نار » و « أى جد » ، بالنصب فيهما .

١٨ – ص ٢٩٣ س ٣ « الرمح رشأ المنية » والرشأ الظبى، ولا وجه له ، وصوابه « رشاء » . والرشاء : الحبل الذى يتوصل به الى الماء . وفى نحو هذا المعنى قول عنترة :

يدعون عنتر والرماح كأنها أشطان بئر فى لبان الادهم

١٩ – ص ٣٠٤ س ٧ « صفرت لهم وطابى » ، صوابه « صفرت » . وجاء فى اللسان فى تفسير قول امرىء القيس :

وأفلتهن علباء جريضا ولو أدركنه صفر الوطاب

وقيل معناه ان الخيل لو ادركته قتل فصفرت وطابه التى كان يقرى منها ، وطاب لبنه . صفر الوطب من اللبن ، اى خلا .

٢٠ – ص ٣٠٦ س ٨ ورد هذا النص على انه نثر ، وهو « كل امرىء فى شانه ساع » . وانما هو شطر بيت لابىقيس ابن الاسلت الانصارى ، من قصيدة فى المفضليات ٢٨٤ مطلعها :

قالت ولم تقصد لقيل الخنا مهلا فقد أبلغت أسماعى

وصدره : أسعى على جل بنى مالك

٢١ – ص ٣٢٠ س ٤ ضبط هذا النص بهذه الصورة : « لا تكايل بالدم » ، وصوابه « لا تكايل بالدم » ، وهو جزء من بيت لبنت بهدل بن قرفة الطائى ، من أبيات فى الحماسة ٢١١ – ٢١٣ بشرح المرزوقى . وتمامه :

فيقتل جبرا بامرىء لم يكن له بواء ولكن لا تكايل بالدم

اى سقطت المكايلة فى الدماء منذ جاء الاسلام ، فلا يقتل بدل الواحد الا واحدا ، شريفا كان او وضيعا . وورد هذا البيت فى اللسان « كيل » محرفا .

٢٢ – ص ٣٢٠ س ٨ – ١٠ « (الى حتفى مشى قدمى . العامة : ارى قدمى أراق دمى) فلان يغسل دما بدم » على أنه نثر . وكلمة « العامة » يجب أن تؤخر بعد البيت، لتكون عنوانا لقولهم فيما بعد « فلان يغسل دما بدم » . والبيت معروف فى امثلة علماء البلاغة للجناس ، وهو لابى الفتح البستى فى معاهد التنصيص ٢ : ٧٥ . وينشدون بعده اخا له :

فكم أنقد من ندم وليس بنافعى ندمى

٢٣ – ص ٣٢١ س ١٦ : « أتتك بخائن رجلاه » ، صوابه « بحائن » بالحاء المهملة . والحائن الهالك .

٢٤ – ص ٣٣٦ س ١ « لكل أناس فى بعيرهم خير » صوابه « خبر » والخبر ، بالضم : المعرفة والعلم . وهو مثل يضرب فى معرفة كل قوم بصاحبهم . انظر البيان للجاحظ ١ : ٢٣٨ و ٣ : ٣٠٠ واللسان « جمل » وامثال الميدانى ٢ : ١١٤ – ١١٥

٢٥ – ص ٣٣٦ س ١٩ « صدقنى سن بكره » ، صوابه « صدقنى » بتخفيف الدال ، يقال صدقت القوم ، اى قلت لهم صدقا . ويروى « سن » بالنصب وبالرفع أيضا . وانظر أصل المثل فى أول باب الصاد من أمثال الميدانى وكذا فىاللسان « صدق » .

٢٦ – ص ٣٣٧ س ٣ « كانت عليه كراعية البكر » بالعين المهملة ، صوابه « كانت عليهم كراغية البكر » كما فى ثمار القلوب للثعالبى نفسه ص ٢٨٢ وأمثال الميدانى ٢ : ٧٨ .

ويقال أيضا « كراغية السقب » يعنون رغاء بكر ثمود حين عقر الناقة قدار بن سالف . والراغية هنا بمعنى الرغاء . يضرب فى التشاؤم بالشىء .

٢٧ – ص ٣٤٣ س ١٣ « كحمارى العبادى » ، صوابه « العبادى » بكسر العين وتخفيف الباء ، نسبة الى العباد ، وهم قوم من أفناء العرب نزلوا الحيرة ، وكانوا نصارى ، منهم عدى بن زيد العبادى . قالوا : كان للعبادى حماران فقيل له : اى حماريك شر ؟ قال : هذا ثم هذا !! انظر ثمار القلوب للثعالبى ٢٩٢ والميدانى ٢ : ٩٧ .

٢٨ – ص ٣٣٥ س ٧ « أحب أهل العلم الى كلبهم الظاعن » وكلمة « العلم » هنا مقحمة ، وصوابه «أحب أهلى» كما فى الحيوان ١ : ٢٥٩ . وفى عيون الاخبار ٢ : ٨١ « الكلب أحب أهله اليه الظاعن » . وفى أمثال الميدانى ١ : ١٨٣ « أحب أهل الكلب اليه الظاعن » قال : وذلك أنه اذا سافر ربما عطبت راحلته فصارت طعاما للكلب ، يضرب للقليل الحفاظ كالكلب يخرج مع كل ظاعن .

٢٩ – ص ٣٥٧ س ١ « روعى جعار وانظرى أين المفر » وورد فى اللسان « جعر » : « روعى جعار » وكلاهما محرف، صوابه « روغى جعار » كما فى اللسان « روغ » وامثال الميدانى ١ : ٢٦٤ . وجعار كقطام : اسم للضبع .

٣٠ – ص ٣٧٠ س ٩ « ليس قطا مثل قطا ، ولا المرعى فى الاقوام كالراعى » وانما هو بيت من الشعر لابى قيس بن الاسلت الانصارى فى المفضليات ٢٨٥ وامثال الميدانى ٢ : ١١٦ واللسان « قطا » . وصواب انشاده :

ليس قطا مثل قطى ولا الـ ـمرعى فى الاقوام كالراعى

***

هذه عجالة لبعض ما عن لى من صواب بعض الاخطاء ، اقدمها مشاركة فى تصحيح هذا الكتاب .

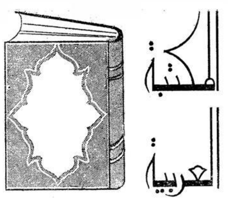
وقد فات الاستاذ المحقق – ولعل له عذرا فى تحرج بعض الناشرين من الحاق بيان للاخطاء المطبعية الواقعة فى الكتاب، وهو تحرج لا يقره العلم ولا دقة الاداء – أقول : فاته انينبه على الاخطاء المطبعية الواقعة فى الكتاب ، وليس هذا منالمغتفر فى كتاب كهذا الكتاب مفعم بالنصوص والضبط .

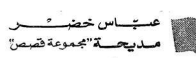
وأما فهارس الكتاب فهى وافية حقا ، ولكن بعضها عولج معالجة غير منظمة ، وهو فهرس القوافى . ومن رجع الى طريقتى الاخيرة فى اخراج فهرس القوافى امكنه أن يدرك منهجها التنظيمى الميسر الذى أشرت اليه فى كتاب « تحقيق النصوص » ص ٧٧ .

وأما فهرس « انصاف الابيات » فقد اختلطت فيه أنصاف الابيات أشطار الرجز وأصبح الباحث حائرا بين الفهرسين، وكان من الميسور عزل هذه عن تلك . كما أن من المالوف ان ما عرفت قافيته الحق بفهرس القوافى ومزج به ، فيصبح مدار تلك الفهارس منحصرا بين فهرس قوافى الشعر ، وفهرس قوافى الرجز ، وفهرس الصدور التى لم تعرف اعجازها ، وهو ما نظن الاستاذ المحقق فاعله ان شاء الله فى الطبعة المقبلة .

كما ان فهرس الموضوعات كان من المستحسن أن يرتب ترتيبا هجائيا مفصلا ، وهو أمر ليس بالعسير ايضا .

انى لامد يدى مصافحا للزميل الاستاذ «عبد الفتاح الحلو» الذى لم يسعدنى الحظ بلقياه حتى اليوم ، مهنئا له بعمله هذا العظيم ، راجيا له دوام التوفيق فيما هو بسبيله من جهاد صادق ، وكفاح نبيل .





فى مقدمة هذه المجموعة القصصية يعترف المؤلف أنه قد لحظ وجوه ضعف فنى فى مجموعة قصصه القصيرة الاولى التى عنوانها : الست علية . وانه تحاشى وجوه الضعف هذه جهد طاقته فى هذه المجموعة . ومع اعترافنا بتقدم الكاتب ونضج فنه فى مجموعة قصصه الجديدة ، نشيد بحرصه على نشدان الكمال فى فنه ، ونرى ذلك ميزة نادرة ولكنها ليست غريبة من كاتب مارس النقد وولع به قبل أن يبدأ فى خلقه الفنى القصصى .

وهو يتحدث فى مقدمة قصصه هذه بوصفه ناقدا واعيا دقيق التعبير عما يقصد الى الافصاح عنه ، قائلا :

« وقد التزمت فى هذه القصص ـ كما فى سابقتها ـ ، أو وجدتنى ملتزما ، أن أقول للقارىء « شيئا » من خلال ما اصور ، وعنيت بالواقع الاجتماعى ، وبالتعبير عن اهتمامات الناس فى عصرنا كما تبدو فى فكرى ووجدانى » .

وحقا ان قطاعات الحياة وصنوف اهتمام الناس ـ التى جعل منها المؤلف مجالات فنه ـ لتشف عن شخصيته ونوع مزاجه ، فهى حقا ـ كما يقول الاستاذ المؤلف ـ صورة لفكره ثم لوجدانه على الاخص . فمن خلال اختيار المؤلف لنوع تجاربه الحيوية التى اتخذها مادة لقصصه يتراءى مزاجه السمح ، وانواع اهتمامه هو . فالحياة فى هذه القصص طيبة سهلة والناس فى الاعم الاغلب من حالاتهم ينطوون على الخير. طيبو الطوية ، يتعرضون للشر ، أو يعرض لهم الشر ، على أنه مأزق عابر ، وعقبات خفيفة هينة ، تمر موجات خفيفة هينة على مجرى الحياة الرخاء الهادىء لدى أكثر الشخصيات . وكأنه لا ينبغى أن نفقد الحياة حتى حين تعبس لنا ، بل علينا أن نجابه صعوباتها بشىء من الاستخفاف الذى لا يصل الى الاستهتار من ناحية ولا الى اليأس والنكوص من ناحية أخرى .

ويذهب الاستاذ المؤلف فى تصوير ما ينبغى أن تقابل به صعاب الحياة من تسامح وطيبة فى صلابة وعزم الى حد أن بعض شخصياته ، فى أنجح قصص المجموعة ، وهو الاستاذ كامل المدرس الذى يضيق باهانة لحقته نتيجة لحرصه على اعطاء دروس خاصة ألجأته اليها حاجته الملحة الى علاج زوجته المريضة ورعاية أولاده الصغار ، مع ضيق ذات يده ، وهو بين قسوة الحاجة وعاصفة الكبرياء الجريحة ، يتعجب من الصعوبة الحيوية التى تعرض لها ، ويحدث نفسه بها كأنها شذوذ عارض على طيب الحياة وخيرها الاصيل ، فيوازن بين حاله فى حرصه المادى حين قبل دروس المجموعة بدافع الحاجة ، وجشع الطبيب الذى لم يقبل أن يعالج زوجته فى المستشفى ، وعناية الناظر بهذه الدروس وتنظيمها كى ترتفع نسبة النجاح ويفسح أمامه مجال الترقى فى السلم الوظيفى ثم يعقب :

« .. ألا يمكننا جميعا ـ الدكتور والناظر وأنا وأمثالنا أن نؤدى أعمالنا دون أن نضطر الناس الى أن يدفعوا مقابل ما من حقهم أن ينالوه من غير دفع .. ونكلف بعضهم ما لا يطيق ..؟ أنا مثلا يضطرنى الطبيب ، والطبيب .. لابد هناك ما يضطره ، نحن نفقد الحياة بعضنا على بعض ، والحياة نفسها سهلة » .

فالاستاذ كامل بين لاواء الحاجة وأنواء الخواطر النفسية ، ببسط أشد العقبات استعصاء ، ويردها الى ادراك سمح لين للحياة ومشقات الاحياء ، وعنائهم أو جشعهم . فعنده أن **« الحياة سهلة »** ، كأنها لا تستحق ما نوليه اياها من معان نفسد بها طبيعتها ، أو كأنها هينة القيمة علينا أن نلبسها فى يسر لنخلعها بعد ذلك فى يسر . وعلى أن موقف المدرس الاستاذ كامل ، فى خواطره التى يوحى بها ذلك الموقف فى قصة **« دروس خصوصية »** يمس مشكلات اجتماعية محورها الحاجة والفقر من جانب ، ووسيلة التغلب على الفقر التى تذهب الى حد الجشع من جانب الطبيب من جانب آخر ، فان المؤلف يبسطها ولا يعمقها .

ولا اقصد من ذلك الى أن أنال من روعة هذه القصة التى هى أنجح قصص المجموعة فيما أرى ، ولكنى أؤكد أن المؤلف اختار نموذجه الواقعى على مثاله هو فى نظرته الى طبيعة الحياة والاحياء . فالشر يتسلل أحيانا الى النفوس ، ولكنه عارض بدافع آفات من السهل أن تزول ، لتكشف البواطن الخيرة فى الافراد ، وليسيطر الخير آخر الامر على المجتمع .

وهكذا يختار الاستاذ المؤلف أكثر شخصياته فى قصصه الاخرى ، يتعرضون لهزات موقوتة ، وزلزلات عابرة ، لاتلبث أن تبين عن استقرار ، وتتكشف عن مخرج هادىء واضح ، وطمأنينة أصيلة فى الحياة والاحياء ، فيها تبدو الغاية الخيرة هى الغالبة ، وهى الميسرة فى غير غموض أو التواء .

ويسلك الكاتب الى ابراز هذه الطيبة الاصيلة طرقا ، بعضها يظهر فى صورة نماذج واقعية فى سواد مجتمعنا ، كسائق التاكسى فى القصة الاولى ، وهو الذى يبدو مبتهجا يبسط كل الصعاب ، ويفيض حبا للحياة والاحياء ، ويتطلع الى الصعود بأولاده فى سلم المجتمع بالتعليم ، وينم حديثه أنه لا يمر بباله فارق طبقى ، أو صعوبات مؤنسة .

ومن حوله أشخاص خيرون جميعا ، من والد التلميذة مديحة ، الى زميلات تلك التلميذة ومدرساتها ومراقب لجنة الامتحان . وليس الموقف ـ فى نظرنا ـ سوى تعلة لتصوير نموذج هذا العامل الطيب ، وهو سائق التاكسى .

أما هذا الموقف فيتمثل فى أزمة عابرة ـ وأخشى أن أقول مفتعلة ـ ذلك أن مديحة ستؤدى الامتحان بعد وعكة مرضية خرجت منها هادئة **« هدوء الضعف الذى لا يقوى حتى على الاضطراب »** ، ووالدها ـ مثلها ـ حريص على أن تؤدى امتحان الثانوية العامة لتستقبل التعليم الجامعى الذى هما فى أشد حرص على اتمامها اياه ، ومع ذلك يبدو والدها وهو لا يعرف متى يبدأ الامتحان وكذلك هى (!!) ويرتاب فى تحديد هذا الموعد كذلك سائق التاكسى الذى أوصل بعربته غيرها الى لجان الامتحان فى نفس اليوم !!

ومن أمثلة القصص الاخرى التى محورها شخصية تتمثل فيها صدق الملاحظة ، وتحديد النموذج البشرى ، وفى ذلك

تنحصر قيمتها الفنية ، دون البناء العام القصصى ـ قصة لاعب البلياتشو ، فهى نموذج حى قوى الملامح ، واضحها ، طيب الطوية أيضا ، يتعرض لازمة هينة من أزمات الضمير ، تتمثل فى أن أحد المحسنين قد منحه ورقة من ذات خمسة الجنيهات ، بدلا من خمسة القروش التى تعود أن يتسلمها منه كلما لعب أمام بيته ، ويساوره الشك أن المحسن أخطأ فى اعطائه خمسة جنيهات بدلا من خمسة قروش . ويتردد بين الاستجابة لضميره أو الاحتفاظ بالعطية . وفى سلسلة من المواقف الجزئية يبدأ ضميره فيها يحم ويتأزم حتى يصادف المحسن اليه وهو صاحب مطعم ، وسرعان ما يستبدل بمهنته التى يبدو من خلال ما صادف قبيل ذلك من عوارض أحداث أنه قد احتقرها ، يستبدل بها مهنة عامل فى مطعم . ومع أن هذه الازمة الهينة تبين فى يسر عن معنى عميق ، هو أن هذا اللاعب آثر مهنة نافعة هى اجدى وأكرم من مهنة لعب البلياتشو. ونشير بعد ذلك الى القصص الاخرى التى تبدو قيمتها الفنية فى تصوير نموذج بشرى واقعى اكثر مما تبدو فى بنائها الفنى ، قصة « **أبو شنب** » و « **تلميذة زمان** » .

وأجود قصص المجموعة ـ فى نظرنا ـ هى تلك التى يتوافر لها بناء القصة الفنى وتحديد الموقف ، والنمو النفسى والحوار ، نموا يكشف عن البعد النفسى فى حركة باطنة عميقة ، أو فى حيرة تعتمد فى جلاء ذات نفسها على الوعى بمنطق الواقع والاحداث ، ونمثل لذلك بقصتى « **دروس خصوصية** » ثم « **الدكاترة** » .

وهذا النوع من القصص فى المجموعة فوق المستوى الاول المبنى على تصوير النماذج الواقعية البشرية بسماتها السابقة، ثم ان هذا النوع ـ مع سموه عن المستوى الاول ـ دون قصتين نضعهما فى مستوى أقل من المستويين السابقين من الناحية الفنية ، وهما قصة : « **عايد وعايدة** » ، ثم قصة : « **اختفاء جليلة** » ، وذلك على الرغم من أنهما يمسان مسألتين: **على أعظم جانب من الأهمية : أولاهما قومية وهى مسألة** اللاجئين ، والثانية أسرية فى خيانة زوجة الشيخ ، اذ تهمل أولادها وزوجها فى سبيل تعلقها تعلقا دنيئا بساقط من الساقطين ، وتختفى من الحياة المنزلية ..

واذا استثنينا شخصية « **جليلة** » فى القصة الاخيرة ، ثم شخصية تلميذة زمان التى تعلقت تعلقا أبله ساذجا بمدرس لها سابق أصبح دكتورا ومدرسا بالجامعة ، نلحظ أن الشخصيات الاخرى الرئيسية تؤكد جميعا ذواتها ، وتحتفظ لنفسها بنوع من التفرد ازاء ما تجابه من صعوبات أو تعانى من أزمات فى موقفها فى بعديه : النفسى والاجتماعى . وتتعالى فى اباء تحده قيم اجتماعية وكبرياء محمودة ، أو تلتزم حدود الطيبة الايجابية التى لا يزلزلها شىء أو يساورها فيها شك. ومن الشخصيات ذات المستوى الواحد فى هذه الطيبة شخصية سائق التاكسى ، وشخصية الطبيب عابد، وخير هذه الشخصيات التى تؤكد ذاتها وتعتد بذات نفسها شخصية « المدرس » فى دروس خصوصية ، حين يشعر بكبريائه جريحة ، فيستهين بكل شىء فى سبيلها .

على أن شخصية طالب الوظيفة فى قصة « بداية » تؤكد نفسها كذلك ، ولكن فى تهاون واستخذاء ، وتردد ، بل تفكك أشبه بالتناقض . فعلى حين يريد أن يسلك للوظيفة طريقها المشروع ، يقتصر على ترديد ألفاظ أمام والده الريفى ، ويقنع منه بردود ساذجة ، ثم لا يلبث أن يجرفه التيار ، فينشد الوظيفة بالوساطة ، وعن طريق المصادفة بالالتقاء مع مدرسه السابق الذى يتوسط له عند وكيل وزارة . ويقبل الوظيفة ، وكل ما يتبقى فى نفسه من خيالات تمسكه بمبدئه هو التأفف من هذا القبول . هذا على الرغم مما يبدو فى حرصه على القيم التى يتشدق بها من استهانته بشعور فتاة عرض عليه الزواج منها ثمنا لنيل وظيفته ، استهانة غير انسانية ، وغير مبررة فى رفضه للفتاة لا لسبب يمت بصلة لشخصيتها هى ، وهذه القصة ، كقصة اختفاء جليلة ، أشبه باستطلاع صحفى أو سوق أخبار .

وقد يكون المؤلف قصد فى قصة « **بداية** » الى خطر عدوى الشر فى المجتمع ، وطغيانه على المبادىء الخيرة فى نفس الفرد اذا سرى من قطاع الى آخر ، واجتياحه لبقية خير كان يمكن أن تنمو فى نفس متعلم ناشىء يبدأ حياته فيجابه صعوبات الاستخفاف بالقيم الانسانية . وفى هذه الحال كان على المؤلف فيما نرى أن يسلك طريقا آخر فى تصويره ، طريق متماسك قوى مركز موحد الموقف ، كما فعل فى قصة : **الدكاترة** ، أو قصة **دروس خصوصية** .

على أن قالب المذكرات اليومية ـ فى نظرنا ـ من العسير جدا ، بل من المتعذر ، تطويعه لقالب القصة القصيرة الناجحة ، وقالب المذكرات هذا هو ما سلكه المؤلف فى قصتيه السابقتين .

ومن الوسائل الفنية الناجحة التى لجأ اليها الاستاذ المؤلف وسيلة المفارقة التصويرية فى حديث فردى يتم به التطوير النفسى للموقف فى صورة واعية . وهذه المناجاة تأخذ سمة ذاتية نفسية فى خواطر المدرس تجاه كبريائه الجريحة ، وقد تفنى فى أبعادها الاجتماعية حين تبدو فى صورة مفارقات طبيعية حين يقابل الدكتور ـ فى قصة الدكاترة ـ بين عمله فى معالجة المرضى ووظيفة الحذاء فى اصلاح الاحذية ، هذا الحذاء الذى يدفعه نوع من عقدة النقص المهنية الى أن يسمى نفسه دكتور أحذية ، كما يقابل نفس الطبيب بين فضائل الطبقات الاجتماعية الدنيا الكادحة وجديتها وغرور أفراد الطبقات المتعالية .

وتتمثل المفارقة الاخيرة فى تأمله فى شخصية المرضة ـ وهى تمت اليه بصلة قرابة بعيدة ـ وهى تحرص على تعليم نفسها بنفسها ، لترقى بتعلمها من مكانة الخادم الى ارضاء سيدها الطبيب والظفر باعجابه ، مع التمسك بفضيلتها وعفتها حين يشتهى التغرير بها .

ثم تأمله ـ فى صورة مفارقة طبقية ـ فى شخصية أخرى هى شخصية خطيبته التى يريد أن يتزوج منها ، فى تمسكها بالتفاهات ، وحرصها على المظاهر الفارغة .

ومع أن القصد الى تقريب الطبقات عن طريق الحب ، وهذه نزعة مستهلكة منذ الرومانتيكيين ، فقد استطاع المؤلف أن يجدد فيه ، بسخريته اللاذعة ـ فى هذه المفارقات الاستبطانية ـ من التعالى المهنى الذى يكتسب صفة طغيان طبقى . فما الطبيب الا مواطن يؤدى وظيفته الانسانية للمجتمع حين يخلص لها على نحو ما يؤديها فى صورة أخرى المواطنون الصالحون جميعا ، ويؤدى به ذلك التأمل الواعى الى التطامن وكسر حدة الغرور بل استراضة نفسه والقضاء على حيوانيته اذا أراد أن يرضى نزعته المسفة فى التغرير بممرضته وقريبته زينب . وكذلك تهديه المفارقة بين تفاهات الاوهام الطبقية فى شخصية سميرة وبين جد زينب الممرضة وفضيلتها .

وهذه القصة تنفرد بين قصص المجموعة بتصوير حيرة باطنة تشف عن بعد نفسى واجتماعى عميق يتم فيه التطوير بالاستبطان .

والقصص الناضجة الاخرى يبدو الموقف فى لحظة التطوير نفسها ، وقد استقرت الشخصية على سبيل تلقى عليه أضواء تفرق ما بينه وبين الماضى ، أو يتطور سريعا فى مستوى تأمل خارجى تسايره الشخصية دون تعميق للحيرة ، كما فى لاعب البلياتشو ، أو استبصار سريع بالواقع كما فى زوج المدرسة .

وحين يريد المؤلف عرض نماذج شريرة ، أو عرض مظاهر واقعة للشر فى القطاعات الاجتماعية ، يحرص على أن يعرضها

فى صورة تأمل يحدث من شخصية خيرة فى جوهرها ، وفى صورة منولوج أو مناجاة باطنة . فهو يعرض الشر الواقعى بوصفه تبعا ، وفى شكل مفارقة من ذات واعية ، تخفيفا لوقع ضراوة الشر وبشاعته ، كأن يعرض مثلا لجشع الطبيب وحرصه على تحويل مرضاه من المستشفى الى عيادته الخاصة ، وكالعمال الطيبين الخيرين المتعاونين فى عيشهم فى قصة الكلاب واللصوص، فهم يتعاونون كذلك على نفى عامل شاذ منهم ، بعد أن يئسوا من اصلاحه ، وينفونه من بينهم كما ينفى المريض من بين الاصحاء .

وهذه الوسيلة الفنية فى عرض الشر ونماذجه تتصل من قريب بطبيعة المؤلف فيما نرى ، فهى طبيعة أقرب الى التفاؤل والتسامح ، تنفى الشر كأنه عارض فى مجتمع خير بطبيعته ، وكأن الشر غريب عن ذلك المجتمع ، فلا يستطيع أن يغير مجراه ، والفضائل ـ عند المؤلف ـ أصيلة فى الطبقات الوسطى والدنيا فى المجتمع ، وهى الطبقات الكادحة أو العاملة . وأكثر شخصياته من الوسطى ، وقلما يعرض للعمال وشخصياتهم . كما فى قصة الكلب واللصوص ، وقصة لاعب البلياتشو الذى يفضل حياة العامل .

وحتى حين يختار شخصيات عمال لا يعرض لمشكلاتهم من حيث هم عمال ، بل لمسائل انسانية عامة على نحو ما قلت فيما سبق .

وقد آثر المؤلف أن يؤكد القيم أكثر مما يثير التقزز من أعماق النفوس الموحلة ، وحرص على أن يؤكد هذه القيم فى فترة استقرار لها وتسليم بها ، فلم يتناول مشكلات أو مسائل تتصل بقيم فى طريقها الى التكوين والتبلور والاستقرار فى مجتمعنا الحديث ، وتحاشى أن يثير كذلك مسائل الانسان الخالدة فى الوجود والمصير والحقيقة والخليقة ، أو الفرد فى تحديد حقوقه من المجتمع ، وما يمس ذلك من مسائل تتصل بنظم المجتمع وبنيته وفلسفة تلك البنية .

ولذلك جاءت قصصه تحمل على اثارة مشاعر وعلى تصور مواقف ، لا هى بالفلسفية التى يعانى منها العقل فى متاهات التفكير ، ولا هى بالتجريدية التى تهم الانسانية فى مشكلاتها الخالدة ، بل مسائل واقعية تتوالى فيها الملحوظات الدقيقة للواقع الاجتماعى العام المألوف الذى يتجنب مواطن الاسى العميق أو التشاؤم فى شتى صوره .

وكما تحاشى المؤلف حدة المواقف المتطرفة ، قد ابتعد كذلك عن الاعتماد على حدة العواطف المشبوبة . فالحب فى شخصياته ذو معنى جليل متعال حين يتصل بحب الانسانية والخير ، كما فى سائق التاكسى ، أو الحب المتزن الهادىء العاقل الذى يتصل بصميم هدفه الاجتماعى الاسرى حين يفكر الدكتور فى موقفه من الممرضة . وحين فسح للحب العاطفى أو الجنس مجالا أساسيا فى قصصه تعمد أن يبين لنا ذلك فى تصوير شخصيتين من شخصيات المجتمع ، أولاهما تافهة العقلية والتفكير فى تلميذة زمان ، والثانية مسفة تجردت من نوازعها الانسانية ـ وهى الشخصية الشريرة المقززة فى المجموعة كلها ـ وهى جليلة . وهاتان القصتان ليستا من المستوى الاول فى قصص المجموعة .

وعلى الرغم من أننا نشيد بالنضج الفنى للبناء القصصى فى هذه المجموعة اذا وازناها بالمجموعة القصصية الاولى للمؤلف، نسوق بعد ذلك ملحوظات فنية ، نعتقد أن النظرة الميسرة للحياة والاحياء فى مسائلهم ـ كما يرى المؤلف ـ كانت ذات أثر فى كثير منها . فقد اختار المؤلف قارئه ـ على حسب خصائص نوع التجارب الحيوية والشخصيات التى اختارها ـ من أوساط المثقفين الذين يريدون أن يشعروا بما حولهم ، ويؤكدوا ذواتهم، فى ملحوظات دقيقة تتصل بمجرى الواقع الميسر المألوف ،وتبعا لذلك حرص على أن يقدم له قصة كاملة الحدث ، واضحة البداية والمصير . وهذا الحرص قد نال من البناء الفنى لكثير من القصص ، على حسب ما يتطلبه البناء الفنى للقصص القصيرة كمهدنا بها .

فمثلا فى تلميذة زمان يمتد زمن القصة بعد أن علمت الفتاة أن مدرسها السابق متزوج ، فتستطرد فى سرد مطاردتها له ، وفى البحث عن وسيلة للتلاقى به .

وقد تكون لذلك أهمية فى تصوير تفاهة تلك الشخصية ، ولكنه أطالة واستطراد مبنى على اكمال الحدث ، لا على تعميق ادراك ، وهو يتصل بالسرد ، ولا يتفق وقالب القصة القصيرة وكذلك فى زوج المدرسة حين يمتد الزمن امتدادا يجعل القصة القصيرة تفقد طابعها الاخص بها ، فتسلك فى بنائها سلك قصة طويلة .

ونقول مثل ذلك فى **اختفاء جليلة وبداية** . والفرق واضح فى بناء هذه القصص والقصص الاخرى التى وفر لها المؤلف كل أسس بنائها الفنى الناضج ، مثل قصة **دروس خصوصية** وقصة **الدكاترة** .. على سبيل المثال لا الحصر .

وبعض الحلول يتعجل المؤلف فيها ، وقد يلجأ للمصادفة ، كما فى قصة **لاعب البلياتشو** ، وقصة **بداية** ..

وليس من طبيعة القصة القصيرة أن يطول الزمن ، ويكمل الحدث بالسرد ، لانها موقف نفسى ، مركز البناء محدود ، يضعف باتساعه ، وتضعف دلالته وتأثيره باعتماده على الحدث .

وعلى الرغم من تملك المؤلف زمام لغته ، وقدرته على التعبير الفصيح بالعربية ، يلجأ فى كثير من الاحيان الى العامية فى مجال الحديث الفردى والوصف ، لا فى الحوار فحسب ، وقد تكون هذه المسألة قابلة للمناقشة ، ولا سبيل الى القطع فيها برأى ، ولكنى من جانبى أرى أن المؤلف اذا اختار الفصحى سبيلا للتعبير ، لا ينبغى أن يلجأ ـ فى غير الحوار ، ولدلالة فنية قاهرة فى الحوار ـ الى العامية الخالصة ، وبخاصة فى الجمل . أما المفردات العامية فلا حرج متى رأى الكاتب أن لايرادها ضرورة فنية .

ونرى هذا الرأى حرصا منا على النهوض بالقصة القصيرة نفسها ـ وكذلك الرواية والمسرحية ـ وهى الاجناس الادبية الجديدة التى يراد لها أن تصبح عالمية فى أدبنا الحديث ، على حداثة عهده بها . وهذه اشارة لا سبيل الى تفصيل القول فيها فى هذا المقال ، على أنا قد بيناه ودللنا عليه فى مواطن أخرى كثيرة .

دكتور : محمد غنيمى هلال

دكتورة نعمات احمد فؤاد
فى بلادى الجميلة

ـ ١ ـ

فى هذا الكتاب ، شطحات روحية ، وتأملات عميقة فى أطفال الطبيعة ، وأبنائها وبناتها ، وأحاديث مثالية عن الأسرة ، وأهازيج وطنية ، وتهاليل صوفية . ولم يخل من نظرات وفكرات عن الحياة ، ونقدات متالقة فى مشاهد الوجود والأحياء .

وقد صيغت هذه الخواطر والسبحات والتأملات ، والنقدات صياغة متأنقة ، وفوفت تفويفا مخمليا ، تفويف الشاعر الرومانتيكى المزهر التعبير ، المجنح الخيال . ولا يعوزها لتدبيج الشعر الا التفعيلة اذا شاءت أن تكون شاعرة متحررة ، أو القافية اذا شاءت ان تكون شاعرة ملتزمة للقافية .

- ٢ -

وانت فى هذا الكتاب لن تجد للعقل غذاء موفورا ، ولكنك واجد فيه أطيب الغذاء للقلب ، وللروح ، فتحت أفيائه ، تجد هذه الثقافة التى حرمتنا الدنيا المادية تذوقها ، تجد ثقافة قلبية وروحية خصبة عامرة ، ثقافة روحية ، تغزو الروح بالرضا والطمأنينة ، والهدوء الباطنى ، والقناعة وثقافة قلبية تغزو القلب ، بالجود فى غير من ، والشفقة ، والرحمة ، والطيبة ، والرقة ، وكل أولئك الخلال الكريمة تلقننا اياها عوالم النبات، والأشجار والأنهار ، ولهذا امتازت بلاد النبات عن بلاد الجبال او الصحراء بهذه الثقافة .

وقد استقل هذا الكتاب باحاديث عن ((الورد)) وعن ((الريف)) وعن ((الليل)) ففى الورد تقول « جميلة لغة الورد يا بديع الحياة والحى » .

فالورد الاحمر يوقظ الحب ، والورد الابيض يغرى بالخير .. والفضيلة ».

والورد أصفره أو احمره أو أبيضه أغلى عندى من الذهب »(١)

« ويخيل الى أن أولئك الذين أوقعهم سوء حظهم أو قسوة ظروفهم فى الجريمة ، لم يروا الورد ، ولم يحسوا معانيه ، أن الجريمة فى نظرى ناجمة عن فقر فى المشاعر وحرمان من الجمال »

ثم تقول : (٢)

« عالم غنى بالمباهج والمفاتن عالم « الأزهار » زهرة تغنى باللون ، وزهرة ترقص بالعبير ، وزهرة تعزف مع النسيم ، وزهرة تتأمل ، وزهرة تتعبد ، وزهرة تشف نفوسنا ، وزهرة توقظ قلوبنا ، وزهرة تلهب احساسنا ، وزهرة تغسل الروح المتعب ، وزهرة تغرى بالتقى والفضيلة » (٣) هنا اعجاز بلا مراء فى الاشياء الصغيرة الجميلة ، تنضر الحياة وتحببها الينا ، وتغرينا بها ، وتسعدنا وتهنينا حين نقصر عن اهداء هذا كله ، أو تعجز على الأصح الأشياء الضخمة التى تروعنا وتجعلنا نلهث وراءها.. كرائم المال . النجاح .. الظفر فى المعارك » .

فالمؤلفة بمثل هذه الأقوال ترى بفطرتها السليمة الشفافة ، أن هذا العالم المزهر ، يهب السعادة الحقيقية ، والنضارة الروحية مما لا يهبه عالم المال . والاقتناء وهى نظرات صائبة فلسفيا وسيكولوجيا .

١ ـ وتعاود المؤلفة هذه الخواطر ، « فى الريف » تقول :

كل شىء هنا يلفه جمال وحنان ، وتفاؤل ورجاء ، وهدوء ساج موقع الصمت ، صمت من ذلك النوع الذى يستغرق النفس ، أو تستغرقه وكأنها فى سبحاتها مقطوعة مؤتلفة من النغم الجميل » (٤)

ثم تأخذ فى وصف مرائى الطبيعة من سماء وشمس وزرع ووصف نبات الطبيعة من جاموس وبقر ، وتنهى حديثها تقول :

« الا ما أطيب ريفنا ، وما أروحه للنفس ، للقلب ، للروح ، للعقل جميعا . أنا ما زرته مرة وانثنيت راجعة الا تذكرت الشريف الرضى حين عاد من بغداد وسأله العائدون :

ما تشتهى ؟ فقال : أن أعود (٥)

---

(١) ص ١٣٠ .

(٢) ص ١٩ .

(٣) ص ٢٠ .

(٤) ص ٤١ .

(٥) ص ٥٤ .

٢ ـ فاذا ماجاءت المؤلفة الى « الليل » تحدثت عنه حديثا فياضا وقابلت بين الريف والليل فى المدينة وانتهت فى مقالها فى هذا الصدد بقولها :

« عوالم شتى عالمك يا ليل ، لا تأخذ عينى منه غير لمحات نثار فى حاجة الى شاعر ..

أين شاعرك يا ليل يجليها ؟

أين شاعرك يا ليل يهديها

أين شاعرك يا ليل يغنيها

طوبى لهم أولئك القادرون على تفويف القصيد أو رقرقة النغم، بثهم يا ليل سرك ، فانى ممن يطربون للغناء ، هيا يا ليل .

غن يا ليل او دعهم يغنون

ارو يا ليل انا سامعون

احك يا ليل انا مشوقون .

غن يا ليل ، هات يا ليل ، ارو يا ليل حديث الصمت أو حديث الظلال ، حديث العذارى فى أحلام اليقظة او يقظة الأحلام ..

حسبك أن تروى يا ليل وتروى ، فمنك يعذب السمر ، وفيك ينصب السامر وباسمك يتردد النداء ، ويحلو على الترديد .

غننا يا ليل

هننا يا ليل

روننا يا ليل

ولست أدرى ماذا سيقول الشاعر ، بعد هذه الاهازيج الطليقه فى الغرام بالليل : لقد كانت شاعرة حقيقية »

***

ونحن اذا اعتززنا بغرامها الروحى الوثاب لمرائى الطبيعة ، واطفالها من ورود وأزهار ، فلن يمنعنا ذلك من ابداء بعض الملاحظ على فن المقالات الثلاث التى استقلت بهذه الناحية ، لن يمنعنا أن نتخالف عن رغبتها فى مقدمة الكتاب فى أن نكتفى من كتابها بان نعيش معها فى هدوء شفاف ، وأن نرشف الجمال ، وأن نعف عن مهمة التنقيب عن المآخذ ، ونغضى عن العيوب « وقد كنا نود ان نلبى هذه الرغبة ، ولكن اعزازنا لها ولادبها يقتضينا ان نهمس فى أذنها ببعض الملاحظ التالية :

أولا : أن المؤلفة تنزع فى كتابتها نزعة تأثرية ، فهى تكتب المقال دون رابط منطقى ، ولعلها تحذو حذو بعض الكتاب الذى يرون أن يكتب المقال كيفما اتفق ، دون ترسيم ودون ارتباط منطقى ونحن لا نرى هذا الرأى لأن المقال المنطقى المنسق المرتب ، أقوى تأثيرا من المقال التأثرى .. الطائر ، ففى مقالها عن « الورد » اتت بقائمة طويلة عريضة عن انواع الأزهار ، وبعض سماتها ، أزهار الأقحوان الذهبية ، وأزهار « الانترهينم » ذات الشفاه المعسولة ، وأزهار « الدلفينم » التى تكاثرت القلوب على هواها ، وأزهار عباد الشمس الوفية وأزهار القرنفل العبقرية ، وأزهار « الديانتس » النابغة ، وأزهار البنسية التى ما تكاد تبزغ حتى تأفل ، وأزهار « العايق » صديقة الشتاء ، وأزهار « عرف الديك » صديقة الصيف ، الى آخر هذه القائمة . التى زخرت بالكلمات اللاتينية ، التى ما كان أغناها وأغنانا عنها ، وكفاها دعوتنا لاجتلائها .

ثانيا : نزوع المؤلفة الى الاستطرادات وهى وان كانت جميلة فى ذاتها الا أنها كانت غير داخلة فى موضوعها ومضمونها ، فهى فى مقالها عن الريف تتحدث عن السماء ، وصفائها ، وعذوبة ابتسامتها ، ولكنها لا تقف عند ذلك ، بل تستطرد الى بيان تفصيلى عن أنواع الابتسامات فتقول : (١)

---

(١) ص ٤٤ .

« هنا السماء عذبة الصفو ، عذبة الابتسام ، الابتسام الذى يشرق ، فينفذ الى القلوب ويسطع عليها ، والابتسام كالناس شخصيات وأنماط ، ابتسامة تعدى بالافترار ، وابتسامة تغرى بالسعادة ، وابتسامة تومض بالضياء ، وابتسامة توحى بالصفاء ، وابتسامة تهدى الحب ، وابتسامة تسعد القلب ، وابتسامة تقهر الشر ، وابتسامة تزرع الخير ، الى آخـــــر هذه الانماط من الابتسامات وهو تفويف وتطريز زائد فى الثوب الجميل ـ ولا أدرى لماذا هـذا التفويف وقد عرفنا منها الأناقة فى البســاطة والتجرد من الزيان .

ثالثا ـ ويلحظ فى طائفة من تعابيرها الغلو والمبالغة ، واليكم نموذجا من هذه المغالاة فى وصفها للساهرين فى ليل المدينة تقول:

« والساهرون فى الملهى يحيلون الليل نهارا فالسقوف أنوار ، والنساء نوار ، والعيون خمر وخمار ، والصدور مرايا تحت ازار .

والظهور بنور ، والحضور ضمور يثور ، وللرقص حلقــات تدور ، فاذا صعدت بصرك الى أعلى فالخدود تفاح ، والثغــور أقاح ، والشعر ليل وحرير ، يا ليل »

ولا أدرى بأى عين نظرت الى الخدود والثغور ، والظهــور ، والخصور هل نظرت بعينها . أم بعين المسحورين المبهــورين المخدرين فى الملهى ؟

ـ ٢ ـ

واذا انتقلنا من هيام المؤلفة الروحى بحب أبناء الطبيعــة ونباتها ، صافحنا فى كتابها حب آخر ، هو حب الأسرة ، وحب البيت ، وما يحتويه ، وهو حب ايثارى عميق ، كشفت عنه فى مقالاتها عن « البيت » والقفص الخالى » « والى ولدى » فهى « فى بيتى » تحب كل شىء فيه ، الزهر ، والآنية ، وعش البلبل ، والكتب ، والأنباء حبا عميقا يكون سماويا ..

أو كمــا يقولون god-like ، فالأزهــار أطفال فى المهد ، وعش البلبل ، عرش للجمال يتربع عليه هزار ، والكتب مجمع الصفوة من أهل الفكر والفن ، وأدفأ ركن فى البيت ، هو ركن الأطفال ، انه عالم من الخفقات واللمسات والبسمات والقبل ، عالم شفاف كأنه صيغ من الحدق والمهج ، فكل ما فيه جميــل حتى الهمـجة والزياط حتى العولات والبكاء فاذا اســتحالت العولة الى بسمة ، وغدا بيتى جنة من الهناءة تزيد العمر وتغنيه وتبهج القلب وترضيه ، وتهــدهد الجهــد وتزدهيه فيعــذب الكفاح .. (١)

وفى رحاب هذا الحب ، تحدثت ما وسعها الحديث عن ابنتها ، وما ترجو لها من تقدم فى الجامعة وفوقان فيها ، وناشدت السماء أن تزف اليها الموهبة فتفتح فى دنيا الخلق والابتكار فتحا جديدا يثرى العلم أو يطرف الفن أو يخصب الأدب » (٢)

كما تاقت أن ترى ابنها الصــغير ، رجلا عفا شفا ، خيرا نيراء تتعلق به الآمال والمطامح ، وتتعلق به العيون والقلوب والنفوس جميعا ، ولم تقف عند هذه الجولات فيما تؤمل ، بل انها عقدت مقالا قائما برأسه عن ولدها احمد ـ عند مولده وابانت فيه كيف ضج البيت من الفرح ولج فى الدعاء . وكيف أن حنان ابنتهــا اهتز كيانها الصغير لرؤيته ، وزغردت عيناها فى فرحة راقصة ، أما فينان ، تلك الشعلة الحية من الذكاء ، والحيوية والمرح ، فقد التزمت الصمت ، وماأقل ماتلتزمه(٣) ، لقدأحست بذكاء الفطرة والعقل ما ينتظره من حفاوة وتدليل ، وعبثا حاول الوالدان ان يخرجاها من أوهامها ، تلك الليلة ، ولكن العلاقة بينهما حددتها هذه البداية الى حد كبير(٤) .

---

(١) ص ٢٠
(٢) ص ٢٣
(٣) ص ٢٤٢ .
(٤) ٢٤٣ .

وطفقت المؤلفة تناجى احمد نجاء طويلا عذبا ، وتبنى من الخيال قصورا لقابله .. وهى فى ذلك تصدر عن عاطفة صادقة قــوية جياشة .

فاذا قرأنا لها بعد ذلك ما تبديه من مودة وحنان لكل شىء فى المنزل ، من زهر ، وعش للبلبل ، وآنية ، وأثاث ، وقفنا والدهشة تعلو جباهنا ، وتزداد هذه الدهشة ارتساما عندما نجد المؤلفــة تخص بلبها الذى قتله النمل ، بمقال مستقل أسمته « القفص الخالى » بلغت به انسانيتها درجة لا تصدق ، تقول :

« عدت من السفر ، فغبت فى عناق الصغار ، ثم جلست بينهم أكلمهم فى اى موضوع ، ليس الكلام هو المقصـــود ، المهم أن أستشعر وجودهم من جديد أسمع لغاهم وفجــأة سألتهم عن العصفور ، ونظر الشياطين بعضهم ، الى بعض ومرت لحظــة صمت قصيرة .. طويلة وعرفت كل شىء ، كانوا يخافتــون من أصواتهم وهم يدورون حول اللفظ البغيض « مات »

ماذا حدث ؟

ليس منا ، كنا نرعاه ونحبه ونتفقده ، وفى مرة لفتنــا اليه صمته ، فأخذنا نطل عليه ، فاذا به لقى تتكاثر عليه أســراب النمل .

الم أقل لكم انه كان رقيقا ناعما خطرات النسيم تجرح خديه ولمس النمل يؤذى بنانه .

« يا ناعما سكتت أناشيده ، وكف ترديده لقد كنت جزءا منا ، جزءا عزيزا كم حلا لى أن أخلو اليه ، فأجلس قبالته فى حجرته اقرأ ويشدو ، أكتب ويغنى ، أخيط الثياب وهو يطل على من قفصه العالى ، ليكون بعيدا عن الأيدى ـ الصغيرة على حــب أطفالى له ، ولكنه لم يكن بعيدا عن قاهر لا يرحم قاس لا يلــين فقضى غير باغ ومضى غير مسىء » (١)

وبهذه اللغة الشعرية أخذت تناجيه ، وترثيه ، والمؤلفــة لهــا عاطفتها القوية التى لا يجوز لنا أن نشجبها ، ولكنا نحس أنهــا كانت فى بعض الفقرات أتت بها عاطفية أكثر من اللازم ، وبودنا أن تعدل من هذه العـــاطفية المسرفة ومن شواهد قولها فى آخر المقال (٢) .

« أن القفص الخالى لا يزال فى موضعه من الحجرة ولكنى أراه فى كل مكان من البيت وكأنه تعدد .. أقفاصا ، هذا القفص أشيح بوجهى عنه ثم لا أريد رفعه من مكانه انه يذكرنى به ، بالهزار الجميل بالطائرالغريد ، بالالوان الموقعة ، بالنغم السارى ، ويحى ، أهرب من الذكرى وأتشبث بها ليتنى أجهش بالبكاء لاســتريح وأحس الوفاء له بقضاء بعض حقه ميتا ، ولكنى أشرب دموعى فى صمت ، فتذكى الأسى ولا تعين عليه » .

كم وددت لو خففت نعمات من هذه النغمات العاطفية المسرفة التى كانت صادقة فى عالم النفس ، فانها لا تجمل فى عالم البيان..

ـ ٤ ـ

ولم ينحصر حب المؤلفة على حب الأسرة ولكنه امتد وامتد حتى شمل حب الوطن ، وبهذا الحب خرجت من قوقعة الأسرة الى دنيا الناس ، وكبرت بذلك شخصيتها ، وكم كتبت عن الوطن ، وعن مجاليه ، ودافعت عنه دفاع الكماة ، وكتابها الضخم عن « النيل » هو آية من آيات هذا الوفاء ، ولم تنس أن تذكره فى كتابها هذا فى مقالها « عن المقطم » ومما جاء فيه قولها : (٣)

« هذا النيل الذى ينساب فى مصر حتى ليخيــل اليك انه لا يخلو منه مكان فيها تعجب معها كيف تخلو بيوتها من الخضرة تحبط وتجمل وتريح ، ولو استهدت النيل لاهداها وأغناها ، فكم أهدى وكم أغنى ... »

---

(١) ص ٢٢٩ .
(٢) ص ٢٣٦ .
(٣) ص ١٤٩ .

وتتابع حديثها عنه تقول : (١)

انت بالنسبة الى است السماء على صنوها ولست الأرض على خيرها ليس هذا فحسب بل السماء والارض والخير والخفض، والقصص والذكريات ،والرؤى والاخيلة ومعالم التاريخ وأمجاد الادب والفن والعلم ، ودفء البيت ، وعز الاسرة .. انت ، ماذا ؟ انت زاد العين والقلب ، والشعور والعقل جميعا » ..

وها هى ذى فى زيارة لاحدى المدارس يشد التفاتها صورة من ينادى بتحية العلم فتعبر عن هذا المشهد قائلة : (٢)

« ما من مرة رأيت العـلم يرتفـع الا نشجت نفسى ، ودمعت عيناى ، كم أنا ضعيفة أمامك يا علم ، ما تكاد عينى تلمسك حتى تهز كيانى كله هزة فرح أو هزة اعتزاز ، أو هزة حب ، شـعور كبير عميق ذلك الذى اشعر به أكبر كثيرا من طاقة تعبيرى » .

ـ ٥ ـ

بهذا الحب الايثارى السامى ، بلغت المؤلفة درجة عالية من الرضا الروحى وظفرت بالسعادة الأسرية ، وعرفت الوطنيـة الصادقة فى العلاقات القومية ، فضلا عن أنها وصلت الى درجة الوجد فى تأملاتها الدينية ، وسبحاتها الصوفية ، فالحب الايثارى السامى يرقى بالمرء الى عالم سماوى كما ذكرنا ويجعله ربانيا ..

وفى مقالها عن « المستشفى » فى هذا الكتاب شواهد باهـرة على تعمق الحب الالهى فى قلبها ، وانها تقول : (٣)

قد يجحدك فى النعمة غافل ،ولكنه عند النازلات أشد الناس فزعا اليك ومن عجب يجد فى حماك ظلا ومرتما .. من جودك انك لا تسأل الناس عند اللياذ بك ، عما أسلفوا فقد عودتهم انكسميع تجيب دعوة الداعى اذا دعاك وأن رحمتك وسعت كل شىء فأيقن الجميع ان بابك لا يوصد وأن فيضـك لا ينضب وان قدرتك لا تحد » ..

« انى فى المستشفى أراك فى كل عين وأسمعك على كل لسان ، الكل يناديك ، فى كل ركن تنبعث لفظة « يا رب » هناك تمحى الذنوب وهناك تخشع القوب ، وهناك تجأر الألسنة ، باسمك .. « يا رب » .

« رب عظيم ، لم أفقد ايمانى بك ، لا شك فى هذا لانى أحسك فى أعماقى نور النور .. »

وأحسب أنها فى مقالها عن المستشفى ، بلغت ذروة عالية من التصوف ، ومن البلاغة التعبيرية ومقالها هذا هو فى ظنى ألمع درة فى هذا الكتاب .

ـ ٦ ـ

ولم تقتصر نعمات فى كتابتها على الوصف والتصوير بل ان فى الكتاب ومضات نقدية اجتماعية مضيئة ففى مقالها عن « الملهى » نراها تتحدث فى ذكاء عن أصوات المغنين والمغنيات وتنقد الأغانى المائعة ، ثم تتحول الى نقد الفوضى فى طرز بناء المنازل وفى الأزياء.

ومن أوصافها النقدية للمطربات قولها :

« مطربة كاسية حالية بالوشى والتفويف وصوتها عار عاطل ، فلا موهبة ولا فن ولا تطريب ، ولا تهذيب أكاد أجزم أن سامعيها او المعجبين بها انما يسمعون « فستانها » أو أنوثتها المتفجرة وان ثقل ظلها ، ولكن المكبوتين والمراهقين يخلطون عادة بين المعـانى والقيم . (٤)

وهكذا اخذت تعدد الأصوات التى لم تعجبها والتى بلغت منها مبلغ الرضوان ولم أفهم من تعنى ، ولعلها وجدت أن التصريح بالأسماء ليس من الحكمة .

(١) ص ١٥٥ .
(٢) ص ٦٢ .
(٣) ص ١٣٤ .
(٤) ص ٢٧٠ .

أما الأغانى فقد قالت انها والكثير منها يتمطى على قهـوة النشاط فأغنية تستعرض الغاديات والرائحات فى مطلع النهـار وتفازلهن على الطريقة البلدية .

وأغنية وصلت المقهى متأخرة ، فى غير لهفـة على كل حال . وأغنية تصطنع « التقل » ثم لا تطيق الصبر على المحبوب .

واذا ما انتقلنا الى مقالها فى الكتابة والكتاب « رأيناها تضع كتابا فى الذروة وتنقد كتابا آخرين ولم نفهم بعض من تعنيهـم وكان عليها أن تكشف عن أسمائهم ووجوههم ولـكنها « التقية » منعتها من ذلك .

« فكاتب كالماء لا لون له ولا طعم ، ولا رائحة لا يحب ولا يكره ، ولا يؤيد ولا يعارض فيغدو مسخا بين الكتاب . » (١) .

« وكاتب جنس وكأنه يتسلل وراء الناس فى الحمام فهو يصفهم عرايا قد نضت عنهـم أثوابهم ، وكأنى به لم يكتف بهذا ، بل يخترق جلودهم ، ويتدسس فى مطاوى نفوسهم » (٢) .

وكاتب مرتزق يدافع بلا حب ، ويحارب بلا اقتناع ، كالجنود المرتزقة لا تصلح للولاء أو الفداء . (٣)

وبعد هذه الجولة فى هذه النماذج النازلة أخذت تعدد نماذج أخرى ممن أحبت ، ولهـا رأيها غير أن بعض هذه النماذج لم نفهمها ومنها : ـ « كاتب كشجرة المانجو .. غنى وطيبا وفخامة وطيبة أيضا ، وعلى رواء هذه الشجرة تسقط ثمرتين غيـر مكتملتين ولا نستطيع أن نلومها .

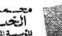
« هذا الكاتب كالنبع يتحدر ويترقرق ويفيض أو ، كالبحر فى هدوئه وغضبه وعمقه وسطحيته أيضا عند الشط .

ولم أفهم من تعنيه كمـا لم أفهم لماذا لم تقل بصراحة ميزات كتابنا وسيئاتهم وليس كتابنا فى عصـمة عن النقد ، ولا فوق النقد .

ـ ٧ ـ

وبعد فهذه نثرات من موضوعات هذا الكتاب، لامسناها فى مودة ورفق وقد استمتعنا بما جاء فيه وعشنا فى باحاته الفنية المترفة، فنولانا البهر والسحر من مقدرة الكاتبة على التعبير عن خواطرها وآرائها وخلجات نفسها كما تولانا اللغوب من تلقائه خواطـرها وعدم ارتباطها برباط منطقى وكثرة استطراداتها . فلعلها تكون رفيقة بقارئها فى كتابها الثانى عشر ، فتلتزم النسق المنطقى فى الكتابة وتعمل على مخاطبة العقل ، بعد أن أشبعتنا من خطـاب القلب والروح ولا أبغى بهذا خدشا بل أبغى كمالا لأدبها الذى نعجب ، ونعتز به .

مصطفى عبد اللطيف السحرتى



محمد مفيد الشوباشي
الخيط الأبيض
للمؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر

« عجبا ، كيف لم أطرح على نفسى هذا السؤال من قبل ؟ انك أنرت لى الطريق .... الادب الجديد المستقل هـو الذى يعبر عن مشاعر أمتنا ، ويعكس حياتها ونشاطها فى صور صادقة حية ، ويضىء لها طريق الصعود الذى تسير فيه فتزداد فهما لواقعها وعلما بدقائق ذلك الطريق ، وقدرة على سرعة المضى فيه ... هذه هى الرسالة التى ستضطلع بها صحيفة الافكار الادبية ، هذه هى الخيط الابيض من الفجر الصادق ، وسيكون لسؤالك فضل فى ذلك لا ينسى ... »

(١) ص ٢٧٣ .
(٢) ص ١٩٧ .
(٣) ص ١٩٥ .

جاء هذا الكلام على لسان أحمد فى الفصل الثالث والأربعين من رواية « الخيط الأبيض » (ص ٤٣٨) وبعد أن اكتشف احمد حقيقة نفسه وحبه وموقفه الوطنى وموقفه من الأدب بوجه خاص ، وبعد أن كان قد اتخذ قرارا حاسما بالنسبة لارتباطاته العاطفية .

ان رواية « الخيط الأبيض » رواية وطن وقصة قلب ، فكر وعاطفة ، امتزجا امتزاجا كليا فى كل سطر من سطور القصة .

انها قصة وطن حى كان مكبوتا ثم وجد سرداب انطلاقه الى الثورة ، وهى فرحة أسيرة كانت تتخبط فى قلب انسان حى ، ثم وجدت فجأة طريقها الى النور .

***

تبدأ الرواية بلقطة حية فى صفحات عشر ، تدخلنا الى القصة رأسا دون مقدمات ، فنلتقى مع احمد شاعرنا الرقيق الخافق القلب الوطنى المتعصب ، وقد وقف يتطلع من نافذة منزله قلقا الى ذلك الضابط البريطانى احمر الوجه ، وقد وقف تجاه المنزل المجاور يضع قدمه على حقيبة فى صلف ، ويتميز غيظا ، ثم ما يلبث أن يحمل غضبه وعجرفته ويرحل مدحورا ، لقد انتصر عليه مجهول من بين المصريين ، لعله يمثلهم جميعا ، وقف أحمد يتنفس الصعداء وهو يرى هذا الغريم السمج يمضى حسير النفس الى وطنه انجلترا غير مؤمل عودة .

وان احمد لينتصر على غريمه عن طريق « لورا » الانجليزية الأصل ، والتى أرادت أن تتمصر ، والتى أصبحت للشاب المصرى كيانا تابعا وكيانا حاكما فى نفس الوقت .

ولعل الفصل الأول تلخيص نابض لما سيأتى خلال القصة جميعا على ما سنرى فيما بعد .

وينطلق المؤلف فلا يدعنا نلتقط أنفاسنا خلال خمسمائة صفحة من هذا العمل الكبير ، بل يطل بنا من حدث الى حدث فى تلاحق مضن ولكن فى نسيج شفاف متآلف أشبه بالوشم الرقيق يتحول نقشا عريضا متجانسا فى يد صناع .

وفى الفصل الخمسين ، (ص ٤٩٨) وهو ختام الرواية ، يكشف لنا المؤلف عن بؤرة لحزمة خيوط بيض ، تلقى نورا كاشفا على حدث هام ، لا يلبث أن يرتد على حوادث القصة ككل ،

يقول احمد فى اندفاع :ـ كم كنت أشتهى تقبيلك وتــــذاك يالورا وصاحت فى لوعة ـ وما الذى منعك .. ؟ ما الذى منعك..؟ وماذا يمنعك الآن ؟

وانحنى عليها فى عطف ، وقبل خدها الذابل ، فرف كما ترف الوردة المتساقطة ، لكم تأخرت هذه القبلة عن أوانها ....

ولكن : هل كان لاحمد أن يقبل لورا قبلة فى أوانها ؟ كان هذا مستحيلا ، فلو ان هذه القبلة كانت ، لتغير وجه التاريخ ، تاريخ أحمد ، واحمد تاريخه لا يتغير ، فهو حجر فى ثورة ، ولا يمكن لتاريخ الثورات أن يتغير ، لأنه نوع من القضاء المحتوم .... هكذا يقول العام ، وهكذا ينصهر الفن والعلم فى بوتقة الحقيقة .

ان القصة فى اشراقتها ، اشراقة وجه رجاء ، وفى حيويتها دم المصرية الحار المتوقد ، وفى الخيط الابيض الذى اتضح فجأة اثر سؤال تلقائى على لسان رجاء ، والتقطه أحمد كمفتاح للاجابة على أزمة فكرية حيرته طيلة أحداث الرواية ، التقطه ليلقى بطاقاته جميعا فى المعركة وينجح .

والقصة فى غروبها تصور نفس لورا ، التى انحسرت عن الحياة ، بعد ان بذلت كل ما يمكن أن يبذله انسان مثقف متأزم عنيد ظالم مظلوم يحب ، فاذا به يجتر أبياتا حزينة لشاعر انجليزى ، يجعل منها هاديا الى الطريق الساكن سكون الابدية وقد اختلطت عليه رسالته وحقه وأمانيه وقدره ووجوده ، يردد قول ذلك الشاعر :

« فى الليل الساكن ..
قبل أن يكبلنى النعاس
تضىء الذكريات الحزينة حولى
صور أيام خالية
أحس كمن يجتاز وحده
قاعة وليمة خاوية
انطفأت أنوارها المتلألئة
وماتت باقات زهرها
ورحل الجميع
وبقى وحيدا »

تعتمد رواية « الخيط الابيض » على التحليل النفسى والتحليل السياسى والتحليل الثقافى وعلى المقابلة بين الموقف الذاتى والموقف العام ، وعلى الصراع بين واقع الانسان وظروفه الخارجية ثم التكيف تبعا لمحصلة هذه القوى جميعا وغير ذلك من القوى الخفية فى النفس البشرية . ان عنصر الصراع واضح فى هذه القصة كل الوضوح ، وهو صراع على عدة مستويات . فالصراع فى نفس احمد قائم بين حبه لفتاة انجليزية هى لورا وبين احساس خفى لديه بالذنب لانه يحب فتاة انجليزية رغم ادعائها بمصريتها ، وهو صراع بين شعوره بانه يحب لورا بعقله وروحه وبين حبه الوليد لرجاء حبا لا يميز فيه بين العقل والروح والقلب والجسد ، وهذا الصراع يتلخص فى الفصل الثانى والعشرين (ص ٢٣٩) حيث يقول أحمد للورا ـ « أنا احبك بروحى وعقلى حبا جارفا . أقسم لك على ذلك يالورا » فتقول لورا ـ وقلبك يا أحمد ..؟ ان الحب لا ينبعث الا من القلب »

وهو صراع بين ايمانه بتفوق الغرب علينا علميا وفنيا واجتماعيا وبين حقده على الغرب وايمانه بانهم ما داموا مستحقرين فهم برابرة ، وهو صراع بين حبه للادب والسياسة وبين ضرورة اشتغاله بالمحاماه ليضمن أن يبعد عن حياته شبح الفاقه ، وهو صراع بين الايديولوجيه النامية عن الأدب والصحافة وبين الافكار التقليدية المتوارثة فى هذا الشأن ، ولا شك أن هذا الصراع الحى يولد ثورة ، والثورة هى قمة الدراما فى حياة الشعوب والأفراد .

ولقد أحسن المؤلف حين عبر عن هذا الصراع كله بعبارته التى كانت تتكرر فى أماكن متفرقة من الرواية كأنها بقعات من اللون المتحيز على مساحات لونية مغايرة ، تلك العبارة التى يقول فيها « وشعر كأنه مشدود الى حصانين كليهما يجرى فى طريق معاكس » ... هذه العبارة أو هذه البقعة اللونية ، أو هذا اللحن الدال ، الذى يميز الأزمة فى نفس احمد .أما فى نفس لورا ، فالصراع قائم بين ضمانها لمستقبلها مع الضابط الانجليزى وأمل مهزوز فى مستقبلها مع أحمد ، فلجأت الى وسيلة هروب من نفسها ومن مواجهة الواقع حولها بأن عزت بقاءها فى مصر الى ارتباطها بقبر أبيها ، والصراع قائم كذلك بين ايمانها بفطنة الشعب الذى تنتمى اليه عنصريا وبين حبها للوطن الذى تربت فيه وارتبطت بأهله بروابط لا تنفصم ، وفى الصراع بين رغبتها الصادقة فى الاحتفاظ بأحمد وهو أملها الوحيد ، وبين طريقتها الضالة فى الوصول الى ذلك ، وفى الصراع بين اعتزازها بأهلها وعشيرتها وافتخارها بهم ، وبين كراهيتها لهم لأنهم السبب المباشر فى التفرقة بينها وبين حبيبها ، وصراع بينها وبين ظروفها وذلك الموت المحدق بها يذكرها كلما تناست ، وصراع بين نفسها وبين الحياة ، لا لتصل الى قمة السعادة ولكن لتعجل بالوصول الى قمة اليأس ، وأخيرا فهناك صراع بينها وبين النور الذى يحاول محبوها أن يدخلوه اليها ، وينتهى هذا الصراع بها الى

ألعمى ، مما يوحى بان هذا العمى فيه نوع من العمل النفسى الارادى .

أما فى نفسى رجاء فالصراع بينها وبين ايمانها بحب احمد للورا ، ولم يلبث هذا الصراع أن انتهى لصالحها .

وهناك أيضا صراع على المستوى العام ، هو صراع شعب أعزل مؤمن بحقه فى الحياة والحرية ضد امبراطورية كبيرة بما لديها من سلاح وعتاد وتأييد من زميلاتها الدول المستعمرة . وهو صراع كذلك بين الفكر المصرى الوليد والفكر الغربى الكهل .

ولقد ولد الخيط الأبيض نتيجة لهذا الصراع كله ، هذا الصراع الذى جاء فى أصله نتيجة لحب أحمد للورا ثم اتجاه حبه الى رجاء ، ونتيجة لثقافة احمد الغربية وطبيعته المصرية .

ومن ذلك يتبين بوضوح ، أن عنصر الصراع فى الرواية سليم فى منشئه ، طبيعى فى الطريق الذى سلكه ، وينتهى كذلك انتهاء منطقيا مع مقدماته ، مؤسسا على تحليل صادق .

ورغم انى بدات بالحديث هنا عن الخط الدرامى للقصة الا أنى لا اعتبر أن هذا هو اهم مافى هذه القصة او فى أى عمل فنى كبير ، ذلك أن عناصر العمل الفنى الجميل ، هى أشياء عديدة أخرى تتجمع لتبدع الجمال المنشود ، من ذلك مثلا ، الكشف عن تنوع المنازع والتعقيد فى النفس البشرية واظهار هذا الصراع بوضوح فى جزئيات الاحاسيس النفسية للانسان ، ومنها اشتراك الرمز مع الواقع بحيث يذوب كل منهما فى الآخر أحيانا فى مواقف خالصة ، ومنها انتشار الموقف الحى واختلاطه بالطبيعة ، ومنها الايقاع العام المتجاوب مع الأحداث ، ومنها الوضوح الكافى للرؤية ، ومنها الارتباط المتكامل فى البناء لايترك منفذا الا بارادته وطبقا لموجب خاص ، ومنها الايماءات والايحاءات والقصد فيما لايجدى، ومنها أحكام الانتقال من موقف الى موقف آخر نفسيا كان أو غير ذلك .

ان العمل الفنى الجيد فى رأيى يمزج بين روح الحيثيات المستنيرة ، والقاعدة العلمية التى لا تقبل الشك ، والمزج الكيميائى المتقن فى معادلة محكمة الكم والكيف ، يضم ذلك كله اطار من ريشة فنان ذات ألوان ساحرة ، وأوتار موسيقى قدير فى خلفية Background أو أمامية Foreground حسبما يقتضى الموقف ، وفى انسياب يصل الى الاذن مرتلا فى مجموعات او ثنائيات أو فرديات .. انه باختصار يكون عملا جماليا متقن الابداع .

ولست أدرى لماذا أرغب فى أن أعبر عن هذا كله بقول غريب هو « الكم الفنى » . حكمية الفن مع خط الدراما تصنع ذلك النسيج الشفاف المتآلف الذى ذكرت فى صدر هذا المقال انه أشبه بالوشم الدقيق يتحول نقشا عريضا متجانسا فى يد صناع ..

وتتبع رواية « الخيط الابيض » الى جوار وضوح الخيط الدرامى بكم فنى غنى .

***

ولقد أحسن المؤلف الكشف عن تنوع المنازع والتعقيد فى النفس البشرية واظهار ذلك بوضوح فى نفسية كل من « لورا » و « احمد » وقد اعتمدت حركة الاحداث فى الرواية على ذبذبات الحركة النفسية لكل منهما ، وتجاوب هذه الذبذبات مع الواقع الخارجى المحيط بهما .

ان لورا شخصية معقدة ، وكما سبق ذكرت انها أصبحت بالنسبة لأحمد كيانا تابعا وكيانا حاكما فى نفس الوقت . ولو أن لورا قد اتبعت سياسة سليمة فى تبعية كيانها لأحمد ، أو فى جعله كيانا حاكما له لكان حبهما قد وصل الى هدفه سليما من كل عيب ، غير أن لورا فقدت معيارها فى التطبيق ، وكان ذلك ناشئا عن تكوين عقليتها نفسه ، واحساسها الداخلى بالتعالى . ولذلك فهى تظهر احيانا بمظهر ينم عن الذكاء وبعد البصيرة ، كما فى قولها فى ص ٦٦ « ارى بيننا هوة لا تقتحم يا احمد » ، ثم تظهر أحيانا غبية سيئة التصرف حين تقول لاحمد فى ص ٢٩٦ « معذور أبى المسكين فهو لم يعرف انه يعيش بين لصوص » وهى اذ تقول ذلك انما تعلم ان هذا سوف يبعد احمد عنها وهو الشاب الوطنى الغيور. وهى كذلك اذ تريد أن تمتدح أحمد تمتدحه بانه «اوروبى متحضر» . ثم هى تظهر عجبها اذ ترى محل موبيليات مصرى يحسن صناعته ، انها ضحية دائما لعنجهيتها الانجليزية الدفينة ، حتى انها حين فقدت حب أحمد ، اقتنت كلبا يؤنس وحشتها وتفلسفت على الطريقة الانجليزية موضحة أن الكلب أكثر وفاء من الانسان مع ما فى هذا من جرح عميق لأحمد ، ورغبة لا شعورية منها فى الارتداد الكامل الى الاصل الانجليزى . ثم هى فوق ذلك ومن حيث أرادت أن تعاون أحمد على فتح آفاق جديدة للثقافة أخذت فى نفس الوقت ودون وعى منها تدفعه الى الثقافة الانجليزية وحدها سواء فى الشعر أو السياسة كأنها تريد أن تطبعه بطابعها مما جعله يثور على هذه المحاولة للاستعمار الفكرى .

ان لورا لم تكتسب من مصريتها سوى الطلاء الظاهرى ، ولذلك فقد كانت متناقضة الشخصية ، وهذا التناقض ، أوقع احمد فى حيرة كبيرة ، كما أوقعها هى نفسها فى حيرة اكبر ، وجعلها تفقد الارض التى تحت قدميها بأسرع مما كانت تتوقع . وينعكس هذا على احمد فتراه يقول فى صفحة ٢٦١ « أخلاقى مع لورا هو الذى يزيدنى ميلا الى رجاء ، أم ميلى الى رجاء هو الذى يزيدنى خلافا مع لورا » ؟!

والواقع أن سؤاله الأول هو السؤال الصحيح كبداية ، والنتيجة النهائية لهذه العلاقة ، تمثل تماما تأثير الموقف العام على الموقف الذاتى وتجيب اجابة صحيحة على تساؤل أحمد .

لاشك أن الموقف العام يزيد خلاف أحمد مع لورا ، وزيادة الخلاف بين أحمد ولورا تبعده عنها ، وهو من ثم يزداد ميلا الى رجاء ، ومن ثم يظهر الموقف العام ليقربه من رجاء ومن ثم يزداد خلافه مع لورا وهكذا فى حلقة مفرغة تنتهى الى ما انتهت به الرواية ، ويكون تأثير الموقف العام واضحا كل الوضوح حين يقول المؤلف فى ص ٤٧٢ « وشعر شعورا غير واضح كل الوضوح بأن زواجه برجاء زاد مصريته توكيدا » .

ان لورا حائرة حقا، وبين كبريائها الانجليزى، وعقلها المثقف ثم المنطق الانجليزى الجامد ، وقلبها المدله بحب أحمد المصرى ، راحت فى دوامة لا فكاك لها منها ، وكان لابد لها أن تهوى الى القاع .

كان يتعين على لورا ان تنهى كلا علاقاتها بأمبراطوريتها العجوز وكذلك مجرد الشعور السطحى بالانتماء اليها ، وذلك حتى تخلص تماما لوطنها الجديد الذى اختارته ، مصر ، وتصبح حبا خالصا لاحمد ، ولكنها لم تستطع ، فكانت ضحية هذا التناقض الرهيب.

ان لورا بعد أن أيقنت أن لا سبيل الى قلب أحمد مرة أخرى ، آثرت أن تدفن حية ، فهى لم تصبح بعد انجليزية أو مصرية ، بل اصبحت شيئا ضائعا ، فأخذت تبحث عن رابطة بالقبور مرة أخرى، حتى انها اتخذت حجة غريبة عندما حاول أحمد اخراجها من المنزل الذى يشابه المقبرة ، ادعت انها لا تستطيع أن تبتعد عن قبر كلبها الامين « لاكى » ، ثم هى بعد أن خرجت الى النور مقهورة ، ردت على ذلك بأن فقدت بصرها الى الأبد .

وهكذا يتضح لنا من هذه اللمحة القصيرة عن شخصية لورا ، انها شخصية متعددة الجوانب ، معقدة التركيب ، وقد كشف المؤلف عن ذلك بحذق ومهارة خلال سياق القصة جميعا .

وبهذا الاسلوب نفسه ، كشف المؤلف عن جوانب شخصية أحمد ، فهو الفتى الشرقى المتحمس المؤمن بوطنه المؤمن بقيمة المحافظة على عهده المندفع فى حبه اندفاع الشاعر المحلق ، ينشد الحب أينما كان لأنه لا يستطيع أن يحيا بلا حب . خفق قلبه لكلوديا أول الأمر فى حب مراهق ، ثم سرعان ما اكتشف حقيقة أمرها فحزن ، ولكن لورا تلقفته فانفتح قلبه لها ، ولكن وضوح هدفه ، وصدقه مع نفسه ، واحساسه العميق بالموقف العام ،

ومكنوناته النفسية والثقافية جميعا ، اصطدمت بكبرياء لورا وتقوقعها داخل شرنقتها الانجليزية ، فاحتار فى أمره ، وتبلغ هذه الحيرة اوجها حين تساله رجاء ((ص ٢٦٣)) عما اذا كان يحب لورا فيجيبها ((لست ادرى ...)) .. كان آنذاك قد اتضح له حب رجاء البسيط السلس الخالى من التعقيد ، وهو كشاعر لا يحب التعقيد فيما يجرى عليه من امور الحياة ، وانما يرى فى الحب منهلا عذبا وجدولا رقراقا صافيا ابدا يفتح مغاليق نفسه المتعطشة الى الحنان والرقة وكنوز أحاسيسه المنغلقة على التصوير والابداع . ان رجاء لم تحاكمه كما كانت لورا تحاكمه ، ولم تناقشه الحساب كلما اتخذ خطوة فى اى سبيل ، بل كانت تبتسم له كلجة الضوء ، وتتفتح كالوردة ... كانت تؤمن به كما هو ، ولم تنم فى ذهنها صورة أخرى لشاب أوروبى يمكن أن تعقد بينهما مقارنة كما فعلت لورا ، بل كان أحمد فى عينيها هو الحقيقة ، يؤكد ذلك ما جاء على لسانها (ص ٢٦٤) ((انى أحب فيك الصدق والشرف والانصاف .. لابد أن تقابل التضحية بالتضحية ، لا ينبغى أن تكون أقل منها بذلا يا أحمد)) ..

حقا ان أحمد كشاعر مثقف ، كان يرضى عن عقل لورا واحكام تركيبه ، ولكن كان تركيبا مصبوبا غير قابل للتغير ، فعقلها قد يفيده أحيانا ، ولكنه كذلك أحيانا يقف فى وجهه عقبة ، أما عقل رجاء فقد كان على بساطته ناميا متفتحا ، قابلا للتغيير والتشكيل ، لا يقف عقبة فى وجهه ، وهو رجل مشغول بأمر الأدب والسياسة ، وكليهما عبء ينوء به الانسان مهما كان قويا وحمولا ، فهو من ثم ليس لديه وقت ناعم متراخ ليناقش خلاله المسائل مع لورا بهذا القدر من المنطق الجاف والتزمت المضنى ، وجاء حبه لرجاء وحبها له بداية للتحرر من أسر العقلية الانجليزية المركبة ، وكشف له عقل رجاء ببساطة عن ((الخيط الأبيض)) الذى كان مشغولا به طيلة أحداث الرواية ، والذى لم تستطع لورا بعقلها المحكم المنطق أن تقوده اليه ، ذلك الخيط الذى كاد يضيع داخل اطار الحب الذى يحوى صراعا مرا بينه وبين لورا ، والذى صدرنا به هذا البحث .

وهكذا ، وعلى مدى الرواية راح المؤلف يكشف لنا عن تنوع المنازع والاحاسيس النفسية لطائفة من الناس ويظهر الصراع واضحا فى جزئيات هذه الاحاسيس . أما عن مواقف الحب الخالصة ، والتى تضفى شاعرية ورقة على العمل الفنى ،فهى منوعة وكثيرة ، منها موقف أحمد وقد عاد من القاهرة مشتاقا الى حبيبته لورا ، ينتظر رؤيتها فى لهف حتى ينهبا الى الشاطىء معا (ص ٩٧) ، وكذلك موقف عجز أحمد عن الافضاء بحبه للورا (ص ١٠٥) ، وكذلك مواقف منوعة (فى صفحات ١٦٥ ، ١٨٥ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٢٦٣ ... الخ) .

والرواية غنية بمواقف يمزج فيها المؤلف بين الاحساس الذاتى والاحساس العام ، من ذلك الموقف (ص ٦٧) وأحمد ولورا يتحدثان عن أزمة حبهما البائس الذى تضعضعه الظروف السياسية ، تقول لورا فى حسرة ((آه لو يسود الاخاء والمساواة العالم ؟ ، الى متى تعجز الانسانية عن تحقيق ذلك ..)) ؟ فيرد أحمد وهو ينظر الى أمواج البحر وهى تضرب الصخرة فى عنف قائلا ((سيتم ذلك عندما يتفتت الصخر)) واستطردت دون أن تلتفت الى قوله ((هذه مشكلتنا يا أحمد ..)) فيجيب أحمد ((نعم ان مشكلتنا هى مشكلة العالم بأسره .. كم تسبب هذه المشكلة من شقاء ..))

وكذلك (ص ١٠٠) حينما كانا يتحدثان عن ثورة ١٩١٩ حين تقول له لورا ((الفرق بيننا انك تشعر بالحزن ممزوجا بالغضب، وأنا أشعر به ممزوجا بالخزى والعار)) .. وكذلك ما جاء فى ص ٨٨ عندما كان أحمد فى القاهرة يهم بان يرسل خطابا الى لورا ردا على خطاباتها العديدة اليه ، يقول المؤلف ((ولكن هوة أخرى عامة ، أخذت تحول بينهما على نحو أعم ، انه كلما عطف عليها ، ووضح له عذرها ، وحاول أن يحمل القلم ويكتب اليها ، تذكر زملاءه فى الكلية ، وهم يتخبطون فى التراب ، مضرجين بدمائهم مستنزلين اللعنة على من تقدرهم هى وتدافع عنهم)) .

ومثل هذا المزج يتم فى الصفحات ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٦ .... الخ .

وبمثل هذا المزج الطبيعى المنساب ، يتضح ارتباط قوى بين الموقف الذاتى لانسان ما ، وبين الموقف العام سواء كان هذا الموقف لا يتعدى حدود دائرة بعينها أو قطر بعينه ، أو يشمل العالم من أقصاه الى أقصاه . أما عن انتشار الموقف الحى وامتزاجه بالطبيعة ، فهى عديدة ومنوعة ، ففى ص ٦٦ نرى المؤلف يدخل صورة الموج والصخر خلال حديث أحمد ولورا عن الحب ، بحيث تصبح الطبيعة عنصرا أساسيا فى تقريب الحقيقة المختبئة وراء أفكارها وابرازها الى أمامية الصورة ، ونجد تكرارا لهذا فى مواقف كثيرة فى القصة مثل الصفحات ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١٠ ، ٢٥٩ ، ٢٦١ .. الخ

وفى الرواية رموز تختلط بالواقع ، وتترك أثرها جميلا فى مواقع مختلفة ، فالموقف فى أول الرواية ، وهو موقف الضابط الانجليزى واندحاره أمام المجهول احمد، ثم رحيله بعدذلك، يرمز ولاشك الى انتصار المصريين على الانجليز بقيام ثورة سنة ١٩١٩ رغم القوة والقهر ، ثم يرمز الى زوال شبح لورا الانجليزية عن حياة احمد . وكذلك الرمز فى ملابس الحداد التى ارتدتها لورا منذ وفاة والدها فى يوليو سنة ١٩١٧ ولم تخلعها بعد ذلك ابدا .. ثم الرمز فى المنزل الكئيب المظلم الذى دخلته لورا ولما خرجت منه أصابها العمى ، ثم الرمز فى وصول موافقة الحكومة المصرية على منح مستر ويمان الجنسية المصرية بعد وفاته، مما يشير الى استحالة أن يصبح هؤلاء مصريين ، ثم اللعب بالرمز فى القبلة ، ففى أول الرواية شكت لورا الى أمها من أن أحمد لم يقبلها ، ثم لما جاء أوان القبلة فى فورة حبهما وفى أوج علاقتهما لم تتم لسبب مجهول كان فى لاشعور احمد لم يتعرف عليه الا فيما بعد ، ثم تمت تلك القبلة المحرمة حين لم يصبح لها معنى .. ولا شك أن القبلة هنا معنى كبير ، فهى تكمل العلاقة النافعة، وتجعل من الكيانين كيانا واحدا، وهو احترام القبلة وتقديس لها ، وهذا فكر شاعر حساس ، وتقابل ازمة القبلة هذه بين احمد ولورا ، ورمزها المعبر ، تلك القبلات المحمومة التى غمر بها احمد وجه رجاء فى اول لقاء لهما على انفراد ، والتى تكررت بعد ذلك طليقة حرة دون حرج .. ورمزان آخران يشعران بالتعاسة والحزن سأرجىء الكلام عنهما حتى أتحدث عن العنصرية ، واعنى بهما الرمز القابع فى وجود رونالد ، وفى الموت المتربص باسرة ويمان ..

وانه لمن الاشياء البارزة فى هذه الرواية ، بل من الاسس التى عاونت على أن تكون الرواية محددة المعالم ، وضوح الرؤية لدى المؤلف . فالمؤلف هنا عارف بشخوصها وأحداثها ، والفترة التاريخية الهامة التى وقعت ابانها ، وبأماكن وقوع تلك الأحداث، معرفة واضحة لا لبس فيها .

وجميل جدا أن نرتد حينما ننتهى من استيعاب العمل الفنى الاصيل ، الى بذور نبتت فى بداياته الاولى ، فمع ختام الرواية ، ومع القبلة المقدسة التى تأخرت عن أوانها ، نرتد الى ص ٦٦ لنجد التمهيد واضحا لا لبس فيه حين نشاهد أحمد ولورا يناقشان أزمة حبهما ، ويدركان أن هذه الأزمة يكاد يستحيل حلها محليا ، وانما يأتى الحل حينما يسود العالم كله الاخاء والمساواة ، اى حينما ينتهى كل أثر للاستعمار والعنصرية ، يقول أحمد ((سيتم ذلك عندما يتفتت الصخر ...)) ولا شك أن هذا الصخر الذى مرت عليه مئات السنين ، لن يتفتت خلال عمر حبهما القصير ..)) فمنذ البداية اذن غرست بذور الاستحالة .. ورغم ايمانهما بذلك، الا انهما يحاولان مصارعة القدر، مصارعة الحقيقة العلمية ، مصارعة الحتمية التاريخية ، ليحافظا على تلك العلاقة السامية التى تنتهى بفناء الذات فى الذات والتحول الى كل مطلق ، ولكن هذا يستحيل تحقيقه ، لان ظروف الحياة فى تلك الحقبة بالذات ، وفى ذلك الوطن بالذات ، وفى الموقف العام المحيط بهما تؤكد هذه الاستحالة ، ومن ثم فقد انتهى حبهما الى فناء ، ولم تقع تلك القبلة التي هى بداية فناء الذات فى الذات .

ان رجاء المظلومة ، لم تخطف أحمد من لورا ، ولكن لورا تحت تأثير الموقف العام دفعت أحمد بعيدا عنها مع موجة التعقيد الفكرى والنفسى ، فرأى فى رجاء شاطىء الحب والبساطة .. واحمد شاعر ... أما من ناحية الايقاع ، فالرواية فى أسلوبها شاعرية التصوير والتدفق ، ليس فيها استطالة أو تكرار أو املال ، وانما فيها قصد ووضوح ، فالايقاع العام صريح ، ولعل للقارىء معينا فى ادراك ذلك الايقاع من ذكرى أرقام الصفحات فى تلخيص هذه الرواية الطويلة بالنسبة للوقائع الهامة التى وقعت خلالها .

قد تثير أحداث الرواية فى الذهن فكرة ما عن العنصرية ، وتتلخص تلك الفكرة فى ثلاثة رموز .

١ ـ وفاة مستر ويمان قبل وصول الموافقة على منحه الجنسية المصرية .

٢ ـ رونالد المعتوه الذى عاصر جميع أحداث الرواية وكان آخر من توفى من أفراد عائلة مستر ويمان قبل أن تصاب لورا بالعمى .

٣ ـ الموت الذى حل بكل من بقى من عائلة مستر ويمان بمصر ولم يتضح أنه تسلل الى كلوديا وجفرى االذين رحلا الى الوطن الأم .

هذه الرموز الحية ، تشير الى أنه من الاستحالة بمكان أن تتحول أسرة ذات أصل عنصرى مغاير ، الى الاندماج فى شعب جديد .

ولكن العالم الآن يمور بفكرة جديدة هى القضاء على العنصرية، ولكن هل وصل العالم الى أن هذه النظرية قد سلم بها تماما .

ان أمريكا تدعو لها عالميا ، ولكنها لا تطبقها داخليا ، وانجلترا تتظاهر بالايمان بها ولكنها لا تحميها فى جنوب افريقيا أو حتى فى جزرها . ان النظرية ما زالت تستخدم حتى الآن كسلاح بحدين.

ولا شك أن بلدنا النامية المتحررة المحبة للسلام تؤيد نظرية الغاء العنصرية ، وبأن يكون الانسان بصرف النظر عن أى شىء هو أكرم عنصر حى فى الوجود ، ولكن يتعين علينا أن نأخذ هذه النظرة بتحفظ تام ، فالاستعمار يستغل هذه النظرية ويقحم على العرب مخلب قط له فى اسرائيل ، ولا حياة للعرب واسرائيل قائمة هناك شوكة فى جنب العرب ، بل يتعين علينا أن نلتزم القومية العربية لطرد هذا العدو ، ولذلك فلا علينا اذا لم نردد شعارات كالببغاء ، بل يجب أن نرعى مصالح بلدنا ووطننا الام ومصالح الانسانية بصفة عامة ، وليس من مصالح الانسانية أن تبقى اسرائيل .

فالشعار اذن مرهون بظروف تاريخية وسياسية وانسانية بعينها ، وهكذا كان الوضع فى سنة ١٩١٩ ، كان يتعين التمسك بالشعار الذى يدل على المصرية والوطنية أولا وقبل كل شىء ، ويعتبر ذلك خطوة فى سبيل الانسانية كلها . فكلما انتهى الاستعمار من بقعة بعينها ، حلت محله الانسانية واحترام البشرية ومن ثم الاقتراب من المثل الأعلى وهو القضاء على العنصرية .

ولذلك فلا يمكن أن ننتظر من أحمد الوطنى الغيور فى سنة ١٩١٩ أن يتزوج من انجليزية تحاول ولو بطريقة لاشعورية أن تضمه الى قائمة المفكرين على الطريقة الانجليزية ومن ثم نؤكد العنصرية من حيث نريد الغاءها .

ان عائلة مستر ويمان ، مهما ظهر من حبها للمصريين آنذاك ، فهى ما زالت فى أعماقها انجليزية ، ومن ثم فهى عائلة ضائعة ، يعبر عن تصرفاتها رونالد المعتوه ، فبين رحيل كلوديا وجفرى الى انجلترا ، وحب لورا لأحمد بعقليتها الانجليزية وارتباطها بالقبور ومن بينها قبر لكلاب أعجم ، لتخبط تمثله حركات رونالد ، وكذلك لابد أن يكون الفناء هو نهاية ذلك الفرع الذى نبت فى غير تربة صالحة . أما العمى الذى أصاب لورا ، وهى الوحيدة التى بقيت على وجه الأرض منهم ، فهو محصلة هذه القوى المتناقضة جميعا .

وهكذا يتضح أن لاعنصرية فى الرواية ، لأن هذه النظرية ترتبط ارتباطا كليا بالتاريخ وحاجات الشعوب .

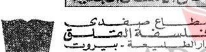
ان الرواية بتكوينها هذا لا يكاد ينقصها ـ فى رايى ـ عامل من عوامل النجاح ، فهى عمل كبير متقن نحن فى أشد الحاجة الى أعمال كثيرة فى مستواه . ولا يفوتنى أن أحيى المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، على الالتفات الى طبع مثل هذه الاعمال المصرية ذات القيمة الفنية الكبيرة .

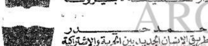
وأحب أن أضيف ، انه لما كانت السينما هى اقدر الفنون على عرض الدراما ، لانها اقدر الفنون على توسيع دائرة التصوير والخيال لاظهار جزئيات الاحساس وجزئيات الصراع مع مزجها مزجا كاملا بالطبيعة حولها ، بالرمز يخفيها أو يكشف عنها ، ثم بالموسيقى التصويرية المصاحبة ، وبالايقاع العام فى العرض ، ولما كنا فى مرحلة تاريخية وسياسية هامة ، ونهضة شاملة ، يتعين خلالها أن نقدم أعمالا فنية تعرض تاريخنا الحديث فى الكفاح ضد الاستعمار وتعمق الاحساس بالوطنية ، وبما بذل ويبذل الآن فى سبيل تحريره وتطويره ، ولما كانت هذه الرواية تظهر جزءا هاما من تاريخ كفاحنا بصورة مشرفة وأحداث مشوقة ، ولما كانت مؤسسة السينما المصرية تبحث جادة عن أعمال أدبية لها قيمة ، فانى أنتظر أن تكون هذه الرواية بين يدى لجان القراءة التابعة للمؤسسة .

وأختم كلمتى بتحية هذا المؤلف الكبير ، وبالترحيب بالخيط الابيض عملا فنيا مصريا جديرا بالتقدير والترحيب .

احمد لطفى









فى مؤتمر لفلاسفة العالم ، عقد منذ سنوات بالولايات المتحدة، بحث المؤتمرون طبيعة المرحلة الحضارية التى يجتازها العالم ، والدور الذى يمكن أن يؤديه الفيلسوف أو المفكر فى النصف الثانى من القرن العشرين ، أى فى عصر الفضاء والغبار الذرى . ولقد شهدت السنوات الأخيرة بعض النتائج الهامة فى المستوى السياسى لقرارات هذا المؤتمر . فقد تطلعت البشرية بتقدير واعجاب الى محاولات الفيلسوف الانجليزى برتراند راسل من أجل السلام ، هذه المحاولات التى قادته وهو شيخ فى التسعين الى زنزانة مظلمة بأحد سجون لندن . كما تطلع العالم بارتياح عميق الى ما كتبه المفكر الفرنسى جان بول سارتر حول الثورة الجزائرية فى كتابه « عارنا فى الجزائر » وما كتبه حول المشكلة الكوبية فى كتابه « عاصفة على السكر » .

أكدت هذه النتائج ظاهرة هامة هى الارتباط الوثيق بين الفلسفة والقضايا الاجتماعية المطروحة على الصعيد العالى . وانبثق عن هذا الارتباط ظاهرة أخرى فى المستوى النظرى هى أن الانشغال بقضايا الكون الكبرى التى تخضع بطبيعتها لتجريد الوجود من المضمون الاجتماعى والالتفات الدائم الى جوهره الميتافيزيقى .. أقول ان الانشغال بهذه القضايا لم يعد يحول بين المفكر أو الفيلسوف وبين الاحساس اتحاد بمشكلات الانسان على هذا الكوكب .

ونتيجة لذلك أصبحت للفلسفة ، والفكر بوجه عام كلمة مسموعة نتلمس آثارها فى الخطابات المتبادلة بين برتراند راسل

من جانب ، وخروشوف وكنيدى ونهرو من جانب آخر . او فى الخطاب الذى ألقاه سارتر العـــام الماضى بمؤتمر موســـكو لنزع السلاح .

كذلك كان من النتائج المباشرة فى الميـــــدان الفلسفى تلك المصالحات التوفيقية بين الاتجاهات الوجودية المتطرفةوالتيارات الاجتماعية المقابلة لها .

***

وبالرغم من أن الفكر العربى لم يشـــترك بعد فى المؤتمرات الفلسفية العالمية ، الا أنه كان شديد التأثر بهذه النزعة التوفيقية بين الفلسفة والمجتمع من جهة ، وبين الفلسفات المختلفة من جهة أخرى . ولا ينس القارىء العربى كتابات الدكتور عبد الرحمن بدوى الأخيرة فى « المجلة » التى ربط فيها بين بعض الفلاسفة وفكرة السلام . ولعل هذه الكتابات تشهد للدكتور بدوى بأن ما أضافه حتى الآن الى المكتبة العربية يسجل بدقة تطـــور الحركة الفلسفية المعاصرة فى الفكر العربى . فقد نعلم عليـــه وتأثر به قطاع عريض من الشباب العربى المثقف . ومن هؤلاء الأستاذين : مطاع صفدى وأحمد حيدر اللذين أصدرا حديثا كتابين فى الفلسفة يناقشان مشكلة القلق والانسان الجديد .

لا تنبع أهمية هذين الكتابين فى مناقشاتهما لقضية واحـــدة ـ فهما ليس كذلك ، وانما يمهـــد أحدهما الآخر ـ بل لأنهما يعبران عن مرحلة الوعى الحضارى الجديد الذى تشهده المنطقة العربية هذه الأيام ، فقد طال المهد بيننا وبين محـــــاولات واجتهادات المفكرين العرب فى مجال الفلسفة ، حتى أصبحت الحركة الفلسفية الحديثة فى اللغة العربية قاصرة على تدوين التاريخ الفلسفى وكتب التعليم المدرسى فى الجامعات . ومن هذه النقطة تكون محاولة مطاع صفدى وأحمد حيدر جديرة بالاهتمام فهما لا يؤرخان للفلسفة ولا يقومان بالتدريس الجامعى ، وانما يحاولان عرض احدى القضايا الانسانية المعاصرة وتقديم بعض الحلول فى تواضع شديد .

***

ولنبدأ بكتاب مطاع صفدى « فلسفةالقلق» (١) فهو البداية المنهجية للقضية التى نحن بصددها الآن . والمؤلف يقرر منذ اللحظة الأولى أن القلق هو العمود الفقرى للتفكير الوجودى، ولذلك يحرص على استعراض مفاهيم مفكرى الوجودية فى معنى القلق منذ كيركجورد الى سارتر ، ونفهم أن نقطة الالتقاء الكبرى بين الفلاسفة الوجوديين هى بعينها نقطة الاختلاف بينهم وبين بقية الفلاسفة . هذه النقطة هى «القلق» الذى ينزع عن العين غشاوة المذهبية والتقولب ويفتحها جيدا على الوجود الذاتى المتفـــرد للانسان . لهذا يصبح الديالكتيك عند هيجل فتحا عظيما فى تاريخ الفلسفة ، كما تمسى مذهبيته بعدئذ بابا ضخما اغلقه باحكام فى وجه فلسفة القلق ، أو بالأحرى فلسفة الوجود الانسانى الحق . من هنا هاجم كيركجورد الهيجلية والمذهبيـــة والموضوعية ، لأن حقيقة الحقائق عنده هى الذات ، والذات ترفض الخضـــوع لشبكة من المفاهيم المطلقة ، كما أنها ترفض الحياد ازاء علاقتهـا بالعالم . ولذلك يرى فى المذهبية والموضوعية محاولة يائسة من جانب الذوات الذاهلة عن وعيها فى سبيل الحيلولة بين الذات ومأساة وجودها . أى أن بناء المذاهب والنظريات الشـــمولية والنزعات المطلقـــة هو رصف طريق الهرب من وجه اللامعقول والاحتماء بالمستوى الحسى لحياتنا اليومية . انه طريق الجبن أمام تحديات الكون الكبرى .

وهكذا نستطيع أن نفسر لماذا رفض كيركجورد أن يدعو أفكاره « فلسفة » ، بل أسماها « مذكرات ميتافيزيقية » .. وبالرغم من أن هايدجر قد تحمل عبء صياغة هذه الافكار فى رؤية منهجية، الا أنه ـ ومعه سارتر ـ يريان فى الفلسفة ، والمعنى الوجـــودى بصفة خاصة ، معاناة شخصية ، ثم وصف نتائج هذه المعانـاة دون التدليل عليها بالطرق البرهانية المألوفة فى الفلســـــفة « والمعاناة تحتمل فى الواقع وجود التعارض وعدم تجاوزه أى أن عنصر اللامعقول أو العدم سوف يصبح أساسا رئيســيا لحقيقة هذه المعاناة » (ص ٢٤) الا أن المعـــاناة تختلف من الاحساس بالذاتية المهمومة بتجسيد المطلق الالهى كطرف شخصى مقـــابل الوعى الفردى المتمزق عند كيركجورد ، الى الذاتية التى تبشر بالسوبرمان عند نيتشة ، الى الذاتية الملتزمة لعبء الحرية عند كلمن هايدجر وسارتر وبينما نلحظ اتفاقا عاما بين الوجوديين فى الثورة على المفاهيم المطلقة ، الا أن هـــذا لا يلغى « المطلق » كموضوع أصيل لكل تفلسف مشروع « ولذلك فان هيدجريدعونا الى العودة الى ما قبل سقراط ، الى ذلك الوضع المليء لفكرة الشكل ، أى الى هذه المواجهة الحقيقية للكينونة من خـــلال تساؤل الانسان الفيلسوف ، البريء فى التقائه مع ألغاز العالم من حوله . هذا التساؤل ! لماذا كان وجود ولم يكن عدم »

(١) صدر عن دار الطليعة فى بيروت .

***

اذا كان المطلق هو الطرف المقابل للذات ، بان موقف الفرد من العالم هو المقولة الأساسية فى فلسفة القلق ، واليقظة هى السمة البارزة على جبينه ، والوحدة هى مجرى شعوره الأصـــيل . والموقف من المطلق هو بؤرة التنازع بين الوجوديين ، فبينما يراه كيركجورد فى عزلة الذات عن « القطيع » و « العبيـــد » نراه نحن يؤسس فى وجدانه مكانا لمطلق آخر هو موعــــده مع الاله ، وبينما يراه نيتشه عناقا حميما للمخاطر والأهوال نراه يبشر بقدوم السوبرمان .. أما هايدجر ومن بعده سارتر فيحددان هذه العلاقة بين الذات والعالم على أساس من الاعتراف بأن الانسان كائن سيموت ، وأن الصيرورة لا تنفى العدم ، والعزلة هى الوجود الوحيد الممكن أمام الموت .

لهذا السبب يرتبط القلق عند كيركجورد بالخطيئة الأصلية ومفهوم الزمان وفكرة العدم وفكرة الحرية « ومع ذلك فان مفهوم القلق عند كيركجورد يختلط بغيـــره من المفاهيم ، كاليأس والخوف » . والفرق هائل بين القلق والخوف . فهذا الأخير ليس الا رد فعل لموقف جزئى موقوت ، أما القلـــق فانه موقف متكامل ازاء لامعقولية الوجود وبشاعة المصير . ومهما اختلفت تفسيرات الفلسفة لمعنى العدم ، فان مطاع صـــفدى يقول « فى اعماق الوجود الحى غريزة الموت التى يسعى الى تحقيقها ، كما يسعى الى تحقيق غيرها من الغرائز » لذا كان العدم حقيقـــة ايجابية مساوية لحقيقة الوجود . ويفسر ذلك بقوله :

● « هذا العدم الفاصل غير موجود ، اذ أنه يعدم ذاته . فليس هو بحقيقة موصوفة بقدر ما هو فعل فتخيله تخيــلا . فالوجود لذاته هو عدمه الخاص ، اذ أننى عن طريق الشعور أضع نفسى على مسافة من كينونتى الحاضرة » (ص ٩١)

● ان الوجود لذاته عبارة عن حركة دائمة ، من ذاته الى ذاته، من العاكس الى المنعكس ، وبالضد ، فهو عدم وجود يأتى الى الوجود عن طريق الوجود نفسه ، أى بواسطة الواقع الانسانى الذى هو أساس العدم فى الوجود » (ص ٩١) .

● « فما ليس بموجود يحدد ما هو موجود . وطالما أنه عن طريق الواقع الانسانى يأتى النقصان الى الوجود ، فانه يجب أن يكون الواقع الانسانى هو نفسه نقصانا من حيث أنه ينفى من حدسه نوعا من الوجود » .

● « .. فالواقع الانسانى اذن هو عدمه الخاص ، اذ يشعر دائما بنقصانه من حيث أنه وجود يتوجد ، ولم يوجد بعد دفعة

واحدة . فهو ناقص منذ الأصل (اذ أنه كائن ؛ من حيث هو غير كائن ، اذ انه غير كائن من حيث أنه كائن) فالوجود فى ذاته أبدا هو فى تجاوز نحو الاتحاد بالوجود فى ذاته ، الذى هو اســاس وجوده » (ص ٩٢) .

ومن صميم هذا التعريف للوجود والعدم ، ينبع تعريف القيم ، فهى لن تكون مجموعة من القواعد السلوكية المكتسبةمنتجربة خارجية ، بل هى تصبح معاناة لذلك الصراع والتفاؤلبين الذات والعالم من جهة ، وبين الكائن والكينونة من جهة أخرى ؛ وبين الوجود والعدم من جهة ثالثة . ذلك الصراع الرائع الذى تتولد عنه شرارة القلق الوجودى الحاد ، هو ينبوع قيمة القيم ، هو مصدر الحرية « اذ تعنى الوجود الذى لست بكائنه الآن ، والذى يمكننى أن أصنعه » اى أن القلق يقدم مظاهـر الوجود الكاذب ، يخلع عنا لباس الآخرين ، يحطم من ذواتنـا قوالب (الهم) التى فصلت حسب نموذج عام ، وحشرت داخلها كـل شخصية . ثم يقدم لنا مجالا آخر لخلق الذات « انه يتحدى فنيا ارادة التكوين » ، ويختتم الكاتب بحثه القيم بأن الفـرار من القلق ليس الا شكلا من اشكال شعورنا بالقلق .

***

مطاع صفدى فى هذا الكتاب الجديد يتميز بكافة السمات التى عرفناها فى كتاباته السابقة وابرزها التمثل الواعى الدقيـق لمناهج التيار الوجودى فى الفلسفة ، واذا كان فى الماضى قد اثبت هذا التمثل دون أن يثبت مراجعه فى كتاب يربو على الخمسماية صفحة هو « الثورى والعربى الثورى » ، فانه قد تلاف هـذا النقص فى كتابه « فلسفة القلق » الذى لا يتجاوز المائة صفحة الا بقليل . كما أنه اذا كان فى الماضى غامضا يميل الىالابهامبالرغم سعة الكتاب وضخامته ، فانه هنا يميل الى الوضوح مع التركيز غير المخل . وان كان هذا لم ينف قط أن المؤلف لم يهجر فىكتابه الجديد من السطور الأولى الى خاتمته المستوىالفلسفىالمحض فى التاليف ، فلم يلجأ فى التفسير او التشبيه الى مجالاتاخرى تغرى الباحث باللجوء اليها كالعلوم الاجتماعية والاقتصـادية والنفسية مما يهدد البحث الفلسفى عادة بالخروج عن طبيعة الخاصة الى الدخول فى مجالات اخرى،وبمعنى أدق الى مستويات اخرى نشدانا للفكر الهين الذى يؤدى الى « العـــام » دون « الخاص » فى مجال المعرفة .

كذلك يتسم تفكير مطاع صفدى بوحدة منهجية على الرغم من انه يتناول موضوع القلق الذى يشى بالتمرد على كل نظـام وانسجام ومنهج . تتضح هذه الوحدة فى وصفه للقلق بأنه العمود الفقرى للتفكير الوجودى ، ثم عرضه الدقيق لسلسلة المفاهيم الوجودية للقلق منذ كيركجورد الى ســارتر ، والتى تنتهى بأن القلق هو الصيغة الوحيدة الملائمة لمعنى الحرية ، بل تصـبح الكلمتان وكأنهما مترادفتان .

على أننى لا أتفق مع المؤلف فى مقدمات هذا المنهج ، وبالتالى اختلف معه فى كثير من النتائج التى وصل اليها ، بل انه لم يصل بفاعلية هذا المنهج الى بعض النتائج التى أرادها فى ثنايا البحث.

فالقلق ـ كما أعتقد ـ ظاهرة حضـارية رافقت جميـع الفلسفات ، فاللحظة السابقة على الاكتشاف عند كل فيلسوف هى أروع لحظات القلق . هذا القول لا ينفى أن القلق عمـاد الفلسفة الوجودية ، ولكنه كان يتطلب من الكاتب أن يمهد لنا به حتى نستطيع قبول هذه الفكرة الاخيرة ، بل كنا نستطيع أن نضع أيدينا على الاختلاف الكيفى بين قلق الانسان فى الماضى ، وقلقه فى العصر الحديث . ولعل مطاع قد تطرف فى الحفاظ على المستوى الفلسفى للبحث للدرجة التى لم يربط معهـا بين الوجودية كتعبير فلسفى عن قلق الانسان المعاصر ، وطبيعة المرحلة الحضارية التى يجتازها القرن العشرون . وهو يكتفى فى هـذا الصدد ـ كما يفعل بعض كتاب الغرب ـ بأن الخلفية الثقافية للقارىء تتضمن الأرض الاجتماعية والاقتصادية والنفسية التى انبتت هذا التعبير ، لذلك جاءت الفصـول الخاصة بالوجود والعدم اقرب الى التأملات الفقهية فيما اذا كان العدم موجودا ، أم أنه كان موجودا ثم تقدم .. الخ . بينما جاء الفصل الخاص بالحرية كمرادف للقلق ـ كما تتضح باسهاب عند سارتر ـ فان المؤلف لم يعن بها العناية التى اومأ بها البحث فى البداية ، ذلك أن القلق الوجودى كمنهج فى التفكيرية يغاير تماما الأبنية النظرية المتكاملة او وجهات النظر الشاملة من حيث استنادها على النزعة الاطلاقية فى تفسير الانسان والكون والمجتمع . وكنت اتوق بالفعل الى أن يعقد الكاتب مقارنة ـ فلسفية ـ بين احد هذه المذاهب وفلسفة القلق ، حتى يمكننا التعرف على مدى ما يسهم به منهج الانطلاق اللانهائى فى أزمة الانسان الحديث .

***

وهذا ما حاوله الاستاذ احمد حيدر فى كتابه الهام « طريق الانسان الجديد من الحرية والاشـــتراكية » (١) من « المطلق » ايضا ، يبدأ الكاتب القضية ، فيعين له خاصتين اساسيتين هما الوحدة والثبات . وهذان العنصران يشكلان السر الكامن خلف الصراع بين الانسان والكون ، بين الارادة والمادة . بل هما يكونان السبب الرئيسى فى الصراع داخل الذات الانسانية نفسها بين الارتياح الى التفسير الشامل ، والتطلع الى الاكتشافات ، بين الايمان المستقر ، والعقل الشكاك المتردد . ونقاط التحول فى التاريخ الحضارى هى اعلى مراحل الصراع « ويمكن التعرف على الاجيال التعيسة التى يكتب عليهــــا أن تعيش هذه المراحل المهيضة ، الاجيال التى تعيش بلا مبرر وبلا هدف لان الاهداف القديمة قد تداعت والاهداف الجديدة لم تلح بعد » (ص ١٠) فى هذا الحال يفقد الانسان مطلقه ، ويجد فى البحث عن مطلق جديد (يستخدم المؤلف لفظة المطلق هنا بمعنى الفلسفة او المنهج أو النظام الفكرى أو وجهة النظر الشاملة) . فالوجود الانسانى هو شبكة من المفاهيم تلقيها على الوجود الخام ونراه من خلالها، وتصبح هى وإياه بالنسبة لنـــا ونتلاءم معها كما لو كانت هى الوجود الوحيد . وفى أعماق الانسان رغبة ملحـــة لأن تتلاءم احتياجاته اليومية فى ايقاع منظم منسجم مع ايقاع الكون ، لذلك يستريح الى التفسير الكلى ويرفض الاستقراء الجزئى، وتحاول كثير من الفلسفـــات الشمولية الزعم بأنها تبدأ من الاستقراء الجزئى ـ من واقع العلم التجريبى ـ وتنتهى الى النظام القياسى . .وتتجاهل هذه الفلسفاتعند المؤلف أنمجرد وصولها الى القياس اليقينى يفقـــدها صلتها بالواقع الحى والوجود الخام المجرد من النظرة الخارجية او المفهوم المسبق الذى نسبغه عليه. لذلك كانت المأساة الكبرىفىالتاريخ البشرى هى الصراع بين الانسان ونزعته الاطلاقية ، والوجود الذى يرفض هذه النزعة بصفة دائمة . « وقد بلغ الصراع بين العقـــل والوجود أشده فى عصرنا الحاضر ، ووصل مرحلة لا نظن أن هدنة ستتم بعدها ، ويبدو أن العقل قد اقتنع أخيرا أن شباكه أضيق من أن تقتنص الوجود ، وفى هذه القناعة يكمن اليأس وتكمن المأساة خصوصا عند الاجيال الجديدة التى تحاول أن تبنى عالمها الخاص بها بعد أن انهارت العوالم القديمة . ومن أجل أن تبنى عالمها عليها أن تجد المطلق ، ولكن عقلها اقتنع بعد الفواجع الكثيرة أن المطلق أمنية خاصة بها وأن الوجود يرفض هـــذه الامنية » (ص ١٧) . هكذا يربط المؤلف بين القضية الفلسفية ومأساة الانسان المعاصر ، ولكنه لا يمنحها كافة أبعادها عندما يغفل أن التقدم العلمى المذهل قد أثبت شيئا خطيرا هو أن المشكلة الميتافيزيقية المتعلقة بسرالوجود تخرج بطبيعتها عن منطقة نفوذه. كما أن الحربين العالميتين قد اسهمتا فى تكثيف بشاعة المصـير الانسانى . ومن ثم كان أمرا طبيعيا أن يتعمق فى وجدان الانسان الحديث الاحساس باليأس والهزيمـــة كرد فعل لمعنى العبث

(١) صدر عن دار الآداب ـ بيروت .

الرابض فى أعماق الوجود . هذا العبث الذى يضع البشرية بين قوسين هما الموت واللامعقول .

لهذا وفق المؤلف فى قوله أن القلق ظاهرة قديمة ، أما اليأس فظاهرة حديثة ، ولكنه لم يحاول قط ان يتتبع مسار القلق الانسانى من المستوى البدائى الى المستوى الفلسفى الذى يرفض الهياكل النظرية ، ويطالب بمنهج مفتوح ، ذلك المنهج الذى دعوته بالانطلاق اللانهائى . وانما هو يجعل من النظرية او الفلسفة او المنهج مرادفا للمطلق ، ثم يستبدله بوريثه الشرعى : النسبية . غير انه يستخدم هذه الكلمة كتعبير عن الاستقراء الجزئى للواقع ، ولم يجب ما اذا كان ثمة تناقض بين مجموع الحقائق النسبية ، والحقيقة المطلقة . وانما يؤكد أن التناقض قائم بين « المعرفة » بطبيعتها التواقة الى الشمول والاطلاق ، والوجود الذى يخلع عن نفسه اية وجهة نظر مفروضة عليه ، ويصبح فى حالة من العراء المطلق الذى يتسبب عنه ذعر الانسان وقلقه الشديد .

من هنا يتوقع القارىء أن يساعده المؤلف فى التخلص من ربقة النظريات بعد أن دمغها بالادعاء والافتعال لقصورها عن استيعاب الواقع من جهة ، ولابتعادها عن استقراء هذا الواقع بصفة دائمة من جهة اخرى ، ولتضمنها قدرا لا باس به من الحتم والجبرية والضرورة من جهة ثالثة . ولكنا نفاجأ بالأستاذ احمد حيدر يقودنا الى محاولة توفيقية سبق أن أدانها. فهو يقرر فى صفحات طويلة ان الذات مستقلة عن العالم ، وهى مبدأ افعالها ومصدر حريتها ، ومع ذلك فهو يؤكد أن العالم من حولها جدران حتمية تحوطها بالضرورة والجبر . ومن ثم كان لابد من الوعى بقوانين هذا العالم حتى يمكن السيطرة على الطبيعة ، وبالتالى يمكن اشباع احتياجات البشر بواسطة التوزيع العادل للانتاج عن طريق الاشتراكية . وعندئذ تحقق الذات وجودها الخاص المتفرد ، أى أن تعرف طريقها الى الحرية بالمعنى الوجودى .

***

هذه المزاوجة بين الوجودية والاشتراكية ليست جديدة على الفكر العالمى المعاصر ، كما انها ليست جديدة على الفكر العربى الحديث . فقد عرفنا فى السنوات العشر الأخيرة ، الكثير من شبابنا المثقف وهم يقومون بعملية المصالحة هذه .. فبعد ان كان المفكر المجرى جورج لوكاتش يتساءل فى حزم : « ماركسية ام وجودية ؟ » ويقرر الكاتب الفرنسى روجيه جارودى « الوجودية فلسفة الاستعمار » ويكتب كانابا « الوجودية ليست فلسفة انسانية » ، وكان المفكرون الوجوديون يردون التحية بعشرة امثالها .. اضحينا نستمع الى سارتر وهو يقول أن الوجودية « طريقة » لفهم الماركسية ، وأن الماركسية هى الصورة الثورية الوحيدة للعالم المعاصر .. حتى أن بعض المعلقين فى الغرب يفسرون الالتزام الوجودى للادب على ضوء الفهم الشيوعى ، واصبحوا يصفون سارتر بالاحمرار .

ولقد تأثر فريق من شبابنا العربى المثقف بالاتجاه الوجودى فى التفكير منذ حوالى خمسة عشر عاما ، ولكن الأزمة الاجتماعية الطاحنة فى المنطقة العربية خلال هذه الفترة ادت بهم الى البحث عن حل .. فكانت الاشتراكية هى الحل الوحيد . لهذا السبب تأثر أولئك الشباب بتيار المزاوجة بين الوجودية والاشتراكية اولا : لأنه كان من العسير التخلص من « المزاج » الوجودى فى التفكير بعد الامتزاج الدموى بفلاسفته (لأسباب ليس هنا مكان شرحها) ولأن الاشتراكية التى يزاوجون بينها وبين الوجودية ترفض الكثير من المبادىء الماركسية التى ترفضها الوجودية أيضا .

كذلك فالمزاوجة بين اتجاهين « جاهزين » فى التفكير العالمى ، أمر يسير ، وان كان يؤدى الى العديد من التناقضات كما سنرى ولعل التناقض الرئيسى فى كتاب أحمد حيدر انه بينما يرفض التفسيرات والحلول الشاملة لقضايا الانسان والكون والمجتمع ، نراه يزاوج بين الوجودية والاشتراكية بغية الشمول والنظرة الشكلية (التوفيقية بمعنى أدق) .

يقول (ص ٦٠) : « ان الحياة هى فعل مستمر ، وبالتالى اختيار مستمر » وفى (ص ٦٣) : « ان التوزيع الدقيق للعمل يلخص الفرد بدوره فى الصناعة ، ويسلبه نشوة الابداع التى تعوض الجهد بسبب انه يجهل الغاية النهائية للعمل ، وبذلك يصبح مسمارا ليس الا فى الآلة الضخمة » . ويلح فى (ص ٦٥) على أن ما يعرقل الذات فعلا هو الذوات الانسانية الأخرى . كذلك يفرد صفحات كاملة للتدليل على أن الذات ليست امتدادا للكون بل هما نقيضان فى صراع دائم . ولست أعتقد أن هناك من يختلف فى أن هذه المجموعة من التعاريف السريعة مستمدة من الفكر الوجودى . الا ان المؤلف يعود فيقول (ص ٦٧) ان هناك اوضاعا هى « جدران تخضع للحتمية ، وتحدد الذات الانسانية، وعلى الانسان أن يحسب حسابها ، ومن اجل ان يتلاءم معها يجب ان يفهم قانونها، لاننا نسيطر على الطبيعة بمعرفة قوانينها» كذلك : « نخلص من كل ذلك، الى ان الحرية المطلقة ، وهم خالص ، فالحرية أمر نسبى ، وهى مرتبطة بالفهم » .

وفى (ص ٩٠) يؤكد ان حرية الانسان هى الوعى بالضرورة ، وأننا لانستطيع ان ننجو من الحتمية التاريخية بقوانينها المستقلة عن ارادة الانسان . وفى (ص ١٤٥) أن التوزيع الاشتراكى للانتاج والاستهلاك هما الضمان الوحيد لتقدم الانسانية . الى أن يقول (ص ١٥٦) : « ان الموضوعية شرط للحياة والحرية معا ، فلا يمكن أن تستمر الحياة أو تزدهر ، الا ابتداء من هذا الشرط الاساسى الذى هو الضرورة » ، « فالموضوعية هى خروج الفرد عن ذاته ، ليلتقى بالآخرين عن طريق قيمة عامة ، وهذا شرط للحياة والاخلاق معا » (ص ١٥٧)، ويختتم كتابه بقوله : « اننا لم نقدم اذن ، سوى المنهج الضرورى من اجل المعرفة ، لاننا نؤمن بأن المعرفة هى الغاية النهائية للانسان، وأن الانسان يعيش بالخبز ويحيا بالمعرفة » (ص١٦٣)

***

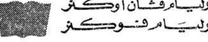
ولست اعتقد ان هناك من يختلف معى فى ان هذه المختارات تتناقض تماما عن سابقاتها .. والتناقض هو الثمرة الطبيعية للمزاوجة الميكانيكية بين منهجين مختلفين منذ البداية والنهاية . الا ان هذا التناقض نفسه يشير الى أن قلق الانسان الجديد قلق مزدوج ، فالهموم الميتافيزيقية لاتشغله عن همومه الاجتماعية. الا ان الحل الاشتراكى النابع من الموقف الوجودى ليس حلا متماسكا ، بل يتميز بكثير من التناقضات التى تنفى امكانية تحقيقه .

غير ان كتابى الاستاذين مطاع صفدى واحمد حيدر ، يفتحان افقا جديدا امام الجيل الجديد من الشباب العربى المثقف ، اذ هما يقدمان محاولة جادة فى ميدان الفكر الفلسفى هى الربط بين الفلسفة والحياة .

غالى شكرى

المكتبة الغربية





William Van O'connor — William Faukner
The University of Minnesotac I

يعتبر الادب الامريكى من أحدث الآداب العالمية ، وربما كان ثمة من يعتقدون الى عهد قريب أنه فرع من فروع الادب الانجليزى يرتبط به ارتباطا وثيقا ، ولكن هذا الادب استطاع فى فتراته الاخيرة أن يستقل استقلالا تاما عن التأثر بالادب الانجليزى ، وأن ينفرد بميزاته الخاصة ولونه القومى .

وهذا الكتاب واحد من سلسلة من المطبوعات تنشرها جامعة مينسوتا عن الكتاب الامريكيين العظام الذين استطاعوا أن يحققوا لأنفسهم مكانة عالية بين كتاب العالم ، أو استحقوا أن ينالوا هذه المكانة . ولذلك فقد أصدرت هذه المطبوعات المسلسلة من بين ماأصدرت كتيبات عن أرنست همنجواى ، وروبرت فروست ، وهنرى جيمس ، ويوجين أونيل ، ومارك توين وفوكنر ــ الذى نعرض له ــ وغيرهم من أئمة الادب الامريكى ، بل العالمى . ويقوم بالاشراف على تحرير هذه المنشورات ثلاثة من كبار أساتذة الادب فى جامعة « مينسوتا » ، وهم فى نفس الوقت ثلاثة من أئمة النقد الحديث ، وهؤلاء هم « آلن تيت » ، و « روبرت بن وارين » و « وليم فان أوكونر » . (١)

وهذا الكتاب ، وضعه وليم فان أوكونر أحد المشرفين على تحرير السلسلة كما سبق القول ، وهو بالاضافة الى ذلك قد خبر الابداع الفنى فكتب مجموعة من القصص القصيرة ونشر الكثير من الاعمال الادبية لمختلف الكتاب . والمنهج الذى يتبعه الاستاذ أوكونر فى كتابه هو المنهج الذى درجت هذه السلسلة على اتباعه ، وهو تناول الحقائق الهامة فى حياة الكاتب التى قد تكون ذات تأثير معين فى أعماله أولا ، ثم تناول أعمال الكاتب ، موضوع البحث ، ذاتها بالتقييم والتحليل النقدى ثانيا .

ومن الضرورى ، بالنسبة لوليم فوكنر بخاصة ، أن نفهم طبيعة البيئة التى نشأ فيها هذا الكاتب الفريد ، واستوحاها مادة جميع أعماله تقريبا ، بل كان كل عمل من هذه الاعمال يتصل ببقية الاعمال الاخرى فى وحدة واحدة لتكون جميعها فى نهاية الأمر ملحمة كاملة هى فى جوهرها التاريخ الانسانى لهذه البيئة والصراعات الانسانية التى دارت فيها ، وهى صراعات جد عنيفة وغنية بالمادة الفنية .

البيئة التى كتب عنها وليم فوكنر هى الجنوب ، وخاصة اقليم « يوكنابتاوفا » yoknapt.uphon، وعاصمته جيفرسون ، وهو

(1) Allen Fate, Robert Peun warren, and William Van O'Connor.

اقليم على واقعيته ، يبدو كأنه من البلاد الاسطورية . وتبلغ مساحة هذا الاقليم حوالى ٢٤٠٠ ميل مربع كما يبلغ عدد سكانه حوالى ١٥ر٦١١ نسمة . وفيه نجد دلتا واسعة تستخدم فى أغراض الصيد ، كما نجد مساحات رملية شاسعة ، كذلك نجد مدينة جيفرسون بسجنها ، والميدان الصغير الذى يتوسطها ، وبيوتها القديمة الآيلة للسقوط ، والطرقات المتربة ، والمستنقعات والطريق الحديدى . ثم هناك النهر العظيم ، نهر المسيسبى ، يجرى أحيانا فى رفق وهدوء ، فاذا جاء الفيضان ، ثار كوحش برى كاسر . وقد عاش فى هذا الاقليم اكثر من جيل واحد ، وأكثر من طائفة من الناس . عاش هناك الهنود الحمر ، والعبيد ، والاقطاعيون البيض ، وجنود الحرب الاهلية ، وسيدات المجتمع العجائز ، والمخضرمون ممن شهدوا الحرب الأهلية أولا ثم الحرب العالمية الاولى ثانيا ، وممن شهدوا الحربين العالميتين ، والمستغلون ، والخدم ، والمبشرون ، والمحامون والاطباء ، والفلاحون ، وطلبة الجامعة وغيرهم كثيرون . ولقد صور فوكنر كل هؤلاء فى قصصه ، واستطاع أن يضعهم فى مركز الصورة الانسانية ، تلك الصورة التى تتعدى عن طريق العمل الفنى ، حدود الزمان والمكان .

هذا الاقليم الاسطورى ، هو جزء من الجنوب الامريكى ، وهو جزء يختلف كل الاختلاف عن باقى أجزاء الولايات المتحدة الامريكية غربها وشرقها وشمالها . فالانسان الجنوبى ساكن اقليم « يوكنابتاوفا » ، يحمل على ظهره أثقالا من الذنوب ، ويتحمل نصيبه من ميراث أليم مضطرب هو ميراث الجنوب الامريكى ، ميراث بدأ بنظام العبودية الشهير . وهو يستجيب لهذا الاحساس بالذنب ولهذا الميراث الأليم بطريقته الخاصة .
ولقد عاشت أسرة فوكنر فى مدينة جيفرسون أو (اكسفورد) باقليم « يوكنابتاوفا » أو (لافاييت) ، منذ قبيل الحرب الأهلية وكانت لهذه العائلة أيام انتصارات رائعة ، كذلك شهدت أياما كانت العائلة ومستقبلها فى خطر عظيم . ولقد توفر فوكنر على دراسة تاريخ العائلة ، وتاريخه الشخصى واستخدم التاريخين فى جميع أعماله تقريبا .

ولد وليم فوكنر عام ١٨٩٧ فى « ألبانى » على المسيسبى ، وفى عام ١٩٠٢ انتقلت عائلته الى أكسفورد مقر جامعة مسيسبى حيث كان والده يملك محلا لتجارة الحديد ، و « موقفا » لاستبقاء الخيل ، ثم أصبح فيما بعد مديرا لأعمال الجامعة . أما الجد الأكبر للكاتب ويدعى وليم س . فوكنر الذى ولد عام ١٨٢٥ ، فقد كان شخصية أسطورية ، عاش حياة تشبه كثيرا حياة أبطال القصص الخرافية (ولقد صور فوكنر كثيرا من جوانب هذه الحياة فى قصصه) . كان هذا الجد جنديا شجاعا يتزعم جماعة من المحاربين فى الحرب الأهلية . ولقد بدأ حياته شابا فقيرا يحاول بكل السبل أن يكسب قروشا قليلة لكى يستطيع أن يعول أمه بعد وفاة أبيه ، ولكنه استطاع فى أواخر أيامه أن يكون مالكا لخط من خطوط السكك الحديدية، وعضوا فى المجلس التشريعى للولاية . ومات مقتولا على يد شريكه فى ملكية الخط الحديدى بعد أن نجح فى أن ينتزع من هذا الشريك مقعده فى المجلس التشريعى . أما الجد المباشر لوليم فوكنر فكان محاميا ، ومدير بنك ثم مساعد المحامى العام للولايات المتحدة الامريكية . ومن يتذكره من اهالى اكسفورد ، يقول انه كان رجلا حازما أصما حاد المزاج . ولقد صور فوكنر هاتين الشخصيتين فى روايتيه «ساتوريس» Satoris ، و «الذين لايقهرون» (١) ، وفى الكثير من قصصه القصيرة . وهما ، فضلا عن ذلك ، جزء لا يتجزأ من أسطورة الجنوب الامريكى ، يلعبان دورا هاما فى ملحمة فوكنر التى كتبها فى شكل روايات متفرقة ، عن هذا الجنوب . أما وليم فوكنر نفسه ، فكان طالبا فاشلا ترك المدرسة الثانوية لكى يلتحق بوظيفة فى البنك الذى يديره جده . وكان يقرأ كثيرا ويكتب الشعر كما حاول أيضا أن يمارس الرسم . كثيرا اذ وفرت له فرصة النقاش الادبى المثمر ، وعن طريق هذا

(1) The unvanquished

وكان شابا متقلب المزاج ، حار اهل اكسفورد فى فهمه • وفى عام ١٩١٤ عقد صداقة مع محام شاب اسمه « فيل ستون » أفادته الصديق استطاع فوكنر أن يتعرف بجماعة من الكتاب الواعدين حينئذ من أمثـــال روبرت فروست ، وازرا باوند ، وشروود أندرسن .

وكان فوكنر قصير القامة ضعيف البنية الى حد كبير ، ولذلك لم يستطع الالتحاق بجيش الولايات المتحدة . ولكنه على اى حال كان مشغول الفكر مثله مثل غيره من شباب الكتاب فى تلك الايام ، بأحداث الحرب العالمية الاولى ودلالات هذه الاحداث ، ولذلك فقد أدار معظم كتاباته الاولى عن هذه الاحداث . ولقد قبلته جامعة ميسسبى فيمـــا بعد ، حيث درس الانجليزية والاسبانية والفرنسية ، ولكنه لم يمض فى الجامعة أكثر من سنة دراسية واحدة ، ثم عمل بعد ذلك فى مكتبة بمدينة نيويورك ، ولكنه سرعان ما عاد الى أكسفورد حيث ظل يتنقل بين بعض الاعمال الغريبة مثل النجارة وطلاء المنازل . ولقد قرر فوكنر بعد ذلك أن يرحل الى أوروبا عن طريق « نيو أورليانز » . وأمضى فى هذه المدينة ستة أشهر قبل رحيله ، كتب أثناءها بعض الصور القصصية بعنوان « مرايا شارع شارتر » وكتب عددا من المقالات لجريدة تدعى The double dealer وعقد صداقة وطيدة مع الكاتبة شروود أندرسن التى كانت فى ذلك الوقت من كبار الكتاب الامريكيين • كذلك كتب هناك روايته الاولى « مرتب الجندى » وساعدته شروود اندرسن على نشرها . وفى يونيو عام ١٩٢٥ رحل فوكنر الى ايطاليا على سفينة لشحن البضائع ، ثم قام مع صديق له برحلة الى فرنسا والمانيا سيرا على الاقدام. وعاد فوكنر الى نيـــويورك فى مارس ١٩٢٦ لكى ينشر رواية « مرتب الجندى » ، وهى رواية صغيرة تتحدث عمن سمتهم « اندرسن » بالجيل الضائع ، جيل شباب ما بعـــد الحرب العالمية . وفى هذه الرواية ، يقـــلد فوكنر أسلوب الـــكاتب الانجليزى سوينبرن ، ولكنها لم تكن ذات قيمة كبيرة فيما عدا انها كانت تنبىء بظهور كاتب واع على قدر كبير من الموهبـــة . وبعدها توالى ظهور روايات فوكنر ، واحتل المكانة العالمية التى يحتلها الآن ، وأعدت بعض رواياته للتليفزيون والسينما ، وكذلك عرضت روايته « مرثية راهبة » على مسارح برودواى بعـــد اعدادها للمسرح ، ومثلت فى كثير من البلاد الاوروبية ، ثم أعدها الكاتب الفرنسى العظيم ألبير كامى ، لتمثل على مسارح فرنسا .

يتفق جميع النقاد ودارسى الادب على أن فوكنر أحد عباقرة الروائيين فى عصرنا . ورغم ذلك فان بعض النقاد يحتجـون فى بعض الاحيان بأن الدارسين قد بالغوا فى تقدير قيمته ، وبأن فوكنر نفسه كاتب غامض الاسلوب ، يعنى عناية شديدة بالبلاغة ويكاد يمتنع على القراءة .. أما مؤيدى فوكنر ومعجبيه فيردون على هذا الاتهام بأن من يستنكر أسلوب فوكنر ، يفشل فى فهم طبيعة عبقريته .

يقول روبرت بن وارين فى مقال له عن فوكنر :

« كتب وليم فوكنر تسعة عشر كتابا لايدانيها كتـاب آخر فى بلادنا وفى عصرنا فى سعة تأثيرها ، وثقلها الفلسفى ، واصالة أسلوبها ، وتنوع شخصياتها ، وروحها الفكاهية ، وعمقهـــا المأساوى . ولنسلم ، على الرغم من ذلك ، بأن هناك عيـوبا جسيمة فى أعمال فوكنر ، فأحيانا يتحول العمق المأساوى الى عاطفية خالصة ، والمهارة التكنيكية الى تعقيد فحسب ، والثقل الفلسفى الى مجرد بلبلة فى التفكير . لنسلم بهذا كله ، ذلك أن فوكنر من أقل الكتاب محافظة على مستوى واحد فى أعماله . وهذا ، على نحو ما ، دليل على حيويته ، ورغبة فى المخاطرة ، وفى أن يجرب تأثيرات جديدة ، وأن يقوم باكتشافات جديدة للامكانيات التى تنطوى عليها مادة العمل الفنى وطريقته » .

ونستطيع أن نفهم ، من وراء سطور وارين ، أن مؤيدى فوكنر ومعجبيه يسيئون اليه عندما يرفضون أن يسلموا بأن عيـوبه ترتبط ارتباطا وثيقا ، فى بعض الاحيان ، بما حققه من نتائج عظيمة فى فن الرواية .

ولقد حاول بعض من كتب عن فوكنر من النقاد أن يصنفوا موضوعات أعماله ، فيقولوا على سبيل المثال أنه يفضل الكتابة عن الارستقراطية فى الجنوب ، أو أنه يقف ضد العصر الحديث ، ولا يرى فى حركات التصنيع وانتشار *الآلة فى القرن العشرين الا* ما تنطوى عليه من شرور . ولـكن من يقرأ روايات فوكنر فى تتابعها التاريخى ، ويلخص عقدها ، ويحلل موضوعاتها ، يكتشف أن مثل هذا التصنيف لا يمكن أن يكون مجديا باى حال . ان من ينقد روبرت فروست أو ارنست همنجواى على سبيل المثال ، يستطيع أن يكتب مقالا طويلا يتتبع فيه موضوعات بعينها تتكرر فى جميع اعمال هذين الكاتبين ، ويستطيع ان يجد تجانسا فى موضوعات هذه الاعمال من الكتاب الاول حتى الاخير . أما فوكنر فلا نجد فى أعماله شيئا من هذا القبيل ، كما لا نجد عنـده « موضوعا فلسفيا » كبيرا كما هى الحال فى كتابات هنرى جيمس مثلا . كل ما نستطيع أن نقوله عن فوكنر فى هذا الصدد انه عاش فى جزء معين من الولايات المتحـدة حيث كانت قيـــم القرن التاسع عشر لا زالت تعيش أكثر من أى جزء آخر فى الولايات المتحدة ، وان هذه القيم تتصارع أحيانا مع القيم التى يميل فوكنر الى التمسك بها بوصفه أحد أبناء هذا القـرن العشرين . وبالرغم من ذلك فان هـذا الصراع ليس موضوعا رئيسيا فى أعمال الكاتب أو فى أى رواية معينة من رواياته .

والطريقة الوحيدة التى يمكن أن نتناول بها أعمال فوكنر بحيث لا نغبطها حقها هى أن نتناول أعماله الكبرى عملا عملا ، ونخلص الحدث فى كل منها ، ثم نحدد موضـــوعاتها ، ونحلل الصنعة الفنية بها . وهذه هى الطريقة التى يتبعها الاستاذ أوكونر نفسه فى كتابه هذا .

قال فوكنر ذات مرة انه قال كل ما عنده فى روايته « الصوت والغضب » (١) ويعتقد كثير من معجبيه بأنها اعظم اعماله ، وواحدة من أعظم الروايات التى كتبت فى القرن العشرين على الاطلاق . ويقول أوكونر انها بدون شك عمل كبير ، وربما كانت عملا عبقريا رغم أن النقاد يختلفون الى حد كبير على تحديد ما أراد فوكنر أن يقوله فى هذه الرواية .

« الصوت والغضب » ، رواية « حديثة » بكل ما فى هذه الكلمة من معنى فأسلوبها هو الاسلوب الانطباعى الذى كتب به جيمس جويس (٢) ، وجوزيف كونراد وهنرى جيمس ـ ذلك الاسلوب الذى يؤمن بأن « الحياة لا تحكى قصصا ، وانما تترك على عقولنا انطباعات معينة » . واتباع هذا الاسلوب من الروائيين الذين يؤمنون بأن الروائى يسمح للقصة بان تحكى نفسها دون أن يتدخل المؤلف بشخصه • ورغم ذلك فقارىء فوكنر يجد انه يتدخل بشخصه فى بعض الاحيان ، ولكن بمعنى معين ، ولهدف خاص ، وهو أن يكون صوت الكاتب بمثابة الكورس للشخصية يعلق عليها ويشرحها .

القصة الرئيسية فى « الصوت والغضب » هى قصة انهيار أسرة من أسر الجنوب الامريكى كان من بين أفرادها جنرالات ومحافظين ، ومزارعين أثرياء . هذه الأسرة هى أسرة «كومبسون» وهى تمثل الى حد كبير اسرة فوكنر نفسه • والرواية تتحدث عن الجيل الاخير لهذه الاسرة : المستر كومبسون محام لامع ، يدمن الخمر ، والمسز كومبسون مشغولة دائما بمـــا كان فى ماضى عائلتها من مجد يؤول الآن الى الزوال ، وبمـــا فى الحاضر من وضاعة • وكذلك يفعل والدها الابله وأخوهـــا العاجز مرى • وهناك باقى أفراد الاسرة وهم كانديس وكوينتن وجاسون وبيجى. ونرى كوينتن فى مدينة كامبردج بولاية ماساشوستس يستعد للانتحار ، كما نرى ان تجاربه فى اليـــوم الذى يفتتح به فوكنر روايته (٢ يوليو ١٩١٠) تثير ذكرياته وبخاصة رغبته العارمة فى أن يحرر نفسه ويحرر كانديس من الاحساس الاليم بالزمن ، وهى رغبة لم تصل أبدا الى مرتبة التحقيق . كذلك يجد فى نفسه رغبة دفينة لأن يرتكب الخطيئة مع أخته كانديس ، مما قد يحقق أمله فى أن يدفع الله بكليهما الى الجحيم . ولكن أباه

(1) Sound and Fury

(٢) من المعروف أن فوكنر قد تأثر كثيرا بجيمس جـــويس فى استخدامه للمنلوج الداخلى وتيار الوعى .

قال له ذات يوم أن العذرية انما هى قيمة من خلق البشر ، وان حديثه عن الخطيئة ليس الا من باب الرغبة فى اضفاء بعض الاهمية على ذاته . وفيما عدا حب كانديس له ، يحس كوينتن أيضا انه غير محبوب على الاطلاق حتى من امه ، فهو يقول : « أنا لا أم لى » . اما جاسون الرابع ، اخو كوينتن فيعمل فى محل لبيع الحديد ويسرق باستمرار النقود التى تبعثها معه اخته كانديس الى ابنتها غير الشرعية . واما صديقة جاسون التى يعاملها باحتقار شديد فتسرق النقود منه وتهرب مع شـــخص آخر ، ولا يستطيع جاسون أن يعثر عليهما او يستعيد المال ، ويسلمه هذا الفشل الى عذاب لا يقوى على احتماله . وجاسون يحتقر التقاليد والمبادىء والشرف . اما الشخصية الوحيدة التى تحتفظ بمبادئها الاخلاقية وتماسكها امام عائلة كومبسون فهى شخصية « ديلزى » الزنجية العجوز الطيبة العطوف ، التى تعرف كيف تتحمل المسئولية ، والتى يحكم بها الكاتب ضمنا على العائلة كلها ويدين سلوكها واخلاقياتها . ولقد قال فوكنر ذات مرة ان « الصوت والغضب » هى قصة « البراءة المفقودة » ، وهى كذلك قصة التحول الداخلى لعائلة تعيش بالقدر الاكبر من مثالياتها وعواطفها فى الماضى . وهى بهذا المعنى تذكرنا برواية دستويفسكى الشهيرة «الاخوة كرامازوف» . كذلك فان شخصية كوينتن تشبه الى حد كبير شخصية « راسكلنكوف » فى الجريمة والعقاب لدستويفسكى أيضا ، كما قال أحد النقاد . واذا اعتبرنا ان « الصوت والغضب » هى فى جوهرها قصة كوينتن فمن الممكن تفسيرها على انها قصة البطل الحديث يبحث عن مغزى اصيل للحياة . وكذلك يمكن ان نفسر الرواية على انها تتحدث عن فشل الحب فى العائلة ، وانعدام احترام الفرد لنفسه ، واحترامه للآخرين ، والرواية بهذه المعانى جميعا تعبير صادق عن الجنوب الامريكى ، بل وعن القرن العشرين .

« الاحتضار » (1) (١٩٣٠) رواية بسيطة ومحيرة فى الوقت نفسه . فهى من ناحية البناء والاسلوب تدل على مهارة فوكنر الفائقة فى التكنيك . وهى تحتوى على خمس عشرة شخصية لا يتناولها الكاتب جميعـــا فى وقت واحد وانما يركز على كل شخصية منها على حدة حتى يفرغ منها ليتناول الاخرى . ولكنها تساهم جميعا وفى نفس الوقت فى تطوير الحدث . وينطبق على تكنيك هذه الرواية ما قاله هنرى جيمس ذات مرة بان الروائى يجب ان « يحقق اعلى درجة من الاشباع » . ولكن هذا التكنيك كما يقول الاستاذ اوكنر ، يؤدى بنا الى البلبلة ، فنحن نحتـــار مع هذه الرواية .. اهى رواية هذه الشخصية ام تلك ، ام هى رواية الشخصيات جميعا ؟ ومما يزيد من تعقيد الرواية ازدواج المستوى القصصى بها ، فهى على المستوى الاول رحلة رمزية بها الكثير من الظلال الدينية ، وهى على المستوى الثانى قصة طبيعية ونفسية . ان رحلة الجنازة فى « الاحتضار » توحى لنا برحلة النبى موسى عبر البحر الاحمر بعد ان خرج من مصر ، أو رحلة الحجاج الشاقة الى الكعبة فى مكة ، أو حج البوذيين الى معبد من معابد التبت او منغوليا . كذلك فان رحلة جنازة آدى بندرن ، ذات طابع ملحمى ، وهى تشبه الشعائر الدينيـــة التى تنطوى على الوفاء بوعد قديم . وكل شخص فى العائلة التى تتكون منها شخصيات الرواية يتأمل دائما فى علاقته بالآخرين ، وخاصة بآدى Addie الأم . ولـكن آدى نفسها ليست رمزا بسيطا او رمزا مطلقا للفضيلة او الحكمة ، رغم انها شخصية حبيبة الى النفس بدرجة تدعو الى الدهشة .. ولا تنتهى رحلة الجناز بالخلاص ، وانما يلاقى الجميع مصيرا تعسا فاحـدهم « دارل » يصيبه الجنون ، وآخر فاردمان ، يظل متبلدا الحس حتى النهاية ، وثالث « ديوى دل » يحس بالضياع ، أما « آنزى » الاب ، فهو الوحيدالذى يستفيد من رحلة الجناز بان يعثر لنفسه على زوجة جـــديدة اما الحـــدث الرئيسى فى هــــذه الرواية فهو عبـــارة عن الآتى : آدى بنـــدرن ــ الام ــ تحتضر ، « وكاش » الابن الاكبر يصـــنع لهـــا تابوتا لتدفن فيه .. اما آنزى زوجها فيترك للآخرين مهمة تحمـــل العبء عنه ، ويبرر تصرفه بالعديد من الاسباب السطحية . و « دارل » « الابن الثانى » الذى نبذته آدى ، يتميز بقدرته الفائقة على التنبؤ والحدس ، وهناك « جويل » ابن آدى غير الشرعى من « هويتفيلد » ، وهو مبشر دائب على تبرير تصرفاته . أما « ديوى دل » الابنة الرابعة فهى حامل من « ليف » احـــد ابناء الجيران . و « دارل » يعلم دون ان يخبره أحد ، أن « جول » ابن آدى غير الشرعى ، واقرب ابنائها الى قلبها ، وهو يعلم أيضا ان ديوى دل تريد الذهاب الى مدينة جيفرسون كى تحصل على حبوب لاجهاض نفسها . أما الابن الاصغر « فاردمان » الذى يبدو أن عقله قد توقف عن النمو ابعد من مرحلة الطفولة ، فيظن ان الدكتور بيبودى Peabody ــ احد الشخصيات ــ قد قتل امه ، وتختلط فى عقله صورة امه الميتة بصورة سمكة ميتة . (ولقد ادخل المؤلف شخصية الدكتور بيبودى على الحدث من خارج العائلة كوسيلة من وسائل الحكم على هذه العائلة وتقييمها) اما آدى المحتضرة فتريد أن تدفن حيث دفن جميع افراد عائلتها من قبل . وبعد موتها ترحل العائلة الى جيفرسون . والرحلة الى هذه المدينة هى فى حد ذاتها كابوس أليم . فالتابوت يسقط فى ترعة ، وتنكسر رجل كاش ويجبر آنزى الكسر بالاسمنت حتى يوفر بعض المال . أما دارل فيشعل النار فى مخزن غلال لكى يحرق جثة آدى ولكن جويل ينقذ الجثة فى اللحظة الاخيرة . أما ديوى دل التى تبحث عن حبوب لاجهاض نفسها ، فتدخل احدى الصيدليات لتشترى بعضها ، ولكن الصيدلى يرفض أن يبيعها الحبـــوب ويغتصبها أحدهم . ويســتعير آنزى جاروفا ليحفر قبر آدى ، ويساق دارل الى مستشفى للامراض العقلية فى مدينة جاكسون ويشترى آنزى بعد أن استولى على اموال ديوى دل ،طاقم أسنان جديدا ويتزوج .

وتعتقد آدى بأن المرء يجب أن يتخطى سياج وحدته ، ولا يسمح لكلمات مثل الحب أو الخطيئة أن تكون بديلا يحول دون تخطى هذا السياج والاشتباك فى علاقات مع الآخرين . ولقـد حاولت دائما أن تعيش بهذا المبدأ حتى وهى تحتضر . ويقول بعض النقاد أن هذه العقيدة هى الموضوع الحقيقى للرواية ، ولكن آدى لها أيضا بعض الافكار الغريبة فهى تقول ان « كاش » هو ابنها الحقيقى لأنها لم تكن تدرك بعد ، أثناء فترة حملها له ، ان حياة زوجها « آنزى » لم تقتحم سياج حياتها ، كما أن حياتها لم تقتحم سياج حياته . أما ولدها الثانى جويل ، فلقد كان انجابه بمثابة خيانة ، ولذلك فقد نبذته . وبعد ذلك أنجبت جول سفاحا من هويتفيلد الذى يشبه آنزى الى حد كبير ، ولذلك فانها تحس أن جويل ابنها الحقيقى أيضا مثل كاش . وبعدها أنجبت بقية ابنائها وقبلتهم .

هناك اذن موضوعات كثيرة فى هذه الرواية . فكما تعتقد آدى لا بد أن يشتبك المرء فى علاقات مع الآخرين وأن يرضى بما يصاحب هذه العلاقات من معاناة وتضحيات . ويبدو أن كاش وجويل يقبلان هذه العقيدة ويعيشان بها . أما آنزى ، وبقية الابناء فلايأخذون بهذه العقيدة لاسباب مختلفة. كذلك فانثلاثة من الابناء كانوا ضحايا لفقدان الحب بين آدى وآنزى . وآدى رغم ايمانها بعقيدتها ، عقيدة تخطى أسوار الوحدة والاشتباك مع الآخرين فى علاقة ما ، تنبذ ابناءها الثلاثة دارل ، وديوى دل وفردمان ، لانهم لا يؤمنون بعقيدتها . أما دارل ذو المزاج الشعرى فهو يمثل موضوعا ثالثا من موضوعات الرواية . انه يشبه كوينتن فى « الصوت والغضب » فيتمسك بالبحث عن مغزى للحياة ويستسلم لتاملاته . اما كاش فيتمسك بعـــالم الحس تمسكا شديدا ، وهكذا يفعل جويل أيضا . لكن دارل مثله مثل كوينتن ينتهى الى لا شىء ، فيصيبه الجنون . وكلما ركزنا على كل شخصية من الشخصيات ، استطعنا ان نخرج بموضوعات بعينها تتلاقى جميعا لتكون موضوعات رئيسية تنبع من علاقات الشخصيات ببعضها ، وعلاقاتها جميعا بآدى الأم .

---

(1) As I lay dying

(1) Sanctuary

ونكتفى هنا فى هذا العرض ، بالحديث عن هاتين الروايتين الكبيرتين فى اعمال فوكنر ، وان كان الناقد أوكونر يمضى فى استعراضه لمعظم أعمال فوكنر الهامة من أمثال « الحرم » (١) ، و « أضواء أغسطس » light August و « أبسلوم ! أبسلوم ! » و « الذين لا يقهرون » . والمجال هنا بطبيعة الحال يضيق عن عرض هذه الروايات جميعا .. ولكننا نستطيع أن نخلص مما سبق الى تقرير بعض الملامح العامة لفن وليم فوكنر . فهو قد ساهم مساهمة فعالة فى نظرية الرواية كشكل فنى وخلق من الشخصيات المتنوعة ما لم يخلقه كاتب أمريكى آخر ، كما خلق من المستويات الفنية المتعددة داخل الرواية الواحدة ما لم يجرؤ عليه اى كاتب أمريكى سواه ، ذلك أن فوكنر كان يتميز بقوة خياله الجبارة .

يقول اوكونر :

« كان فوكنر أستاذا فى « البلاغة الراقية » و « البلاغة الشعبية » ، ولغة فوكنر وعالمه القصصى ، يبعثان الماضى ، أو بمعنى أصح ، يربطان الماضى بالحاضر ، فقارىء فوكنر يحس بأنه يرتاد تاريخا طويلا من العذاب والمعاناه لا يخلو من الاخلاص والحب » .

سمير سرحان

فنـ ا. مـاثيسـن ماحققه ت.س. اليوت
نيويورك . مطبوعات جامعة اكسفورد

" The Achievement of T. S. Eliot "
by
F. O. MATTHIESSEN.
A Galaxy Book.
New York Oxford University press 1959

ت.س. اليوت (توماس ستيرن اليوت) ، يعرف اسمه كل مهتم بالأدب والنقد فى الأربعين عاما الأخيرة . فقد أحدث ظهوره كشاعر وناقد فى أوائل القرن العشرين ضجة ادبيـــة لا زالت أصداؤها تتردد فى كل مكان ، صحيح أن النقاد يختلفون حـــول اليوت اختلافا كبيرا ، يصل الى حد الالتحام فى بعض الأحيان . ولكنهم جميعا لا ينكرون انه قد حقق شيئا ، نختلف حول قيمته ولكنه موجود .

ومنذ ظهر اليوت حتى الآن تعددت الكتب والأبحاث والدراسات فى المجلات الفصلية والكتب الاكاديمية المطولة ، كلها تناقش هذا الناقد الفنان ، وتقيمه شاعرا وناقدا (١) .

ولم نعش نحن هنا فى مصر بمعزل عن هذه المعركة لمدة طويلة ، فما لبثت أصداؤها خاصة فى الفترة الأخيرة أن انتقلت الينا . وأرجو ألا أكون مخطئا اذا قلت أن ما وصلنا هنـــا لم يكن الا أصداء معركة كانت قد خبت هناك ، بمعنى أن اليوت كان قـد أصبح فعلا ظاهرة « مقبولة » فى الخارج واننا تاخرنا فى اللحاق بركب المعركة عشرين عاما على الأقل .

وكتاب اليوم «ما حققه ت.س. اليوت » يعتبر فى الواقع من أوائل الدراسات الجادة الموضوعية لذلك الشاعر الناقد ، كتبه ناقد أمريكى معاصر هو « ماثيسن » . ظهـر الكتاب فى طبعته الأولى عام ١٩٣٥ ثم اعادت مطبعة أكسفورد طبعـه عام ١٩٤٧ ، ثم طبع مرة ثالثة عام ١٩٥٨ ليظهر أخيرا فى سلسلة « جالاكسى » عام ١٩٥٩ .

ويتيمز الكتاب بظاهرة هامة . هى الجمع بين الجانب الفنى والجانب النقدى عند اليوت . فحينما يتحدث المؤلف عن شعر اليوت تجده دائما يحتفظ به كناقد يستشيره ويستفيد برايه ليحلل شعره هو . واذا تحدث عنه كناقد يحتفظ به كشـــاعر يستمد منه العون لتوضيح الآراء النقدية ذاتها . ويتنـــاول « ماثيسن » فى الجزء الأول من كتابه جانبا من أهم الجوانب التى تناولها اليوت ، بل أنه اهمها على الاطلاق ، ونعنى به « التقاليـد الفنية والموهبة الفردية » بل أن ماثيسن يذهب الى القول بان مقال اليوت عن « التقاليد » يقف جنبا الى جنب مع مقـــال أرنولد الشهيرة « دراسة الشعر » ثم يغريه الاسم بعقد مقارنة موجزة بين الاسمين يستعرض فيها الاتجاهات النقدية حتى ظهور اليوت . لقد كان ارنولد ينظر الى الشعراء الميتافيزيقيين على أنهم مجموعة من الكتاب النثريين ، بينما كان يمتدح « ميلتون » ويتغنى به . وتبعه فى ذلك « هوسمان » الذى يشارك ارنـولد نفس النظرة الى نفس المجموعة من الشعراء ، حتى لو لم يدرك هو ما يفعله . ثم حينما حدثت الصحوة التى اعقبت الاغـراب الجمالى فى أواخر القرن التاسع عشر نجد مجموعة من النقـــاد (أمثـال سانتسبرى ، وهويبلى ، وبرادلى ، وكير نفسه) يسيرون على نفس الدرب تقريبا ، حتى انهم يعتبرون مؤرخين أكثر منهم نقاد . بل أن « ارفنج بابيت » نفسه يدرس الشعر على ضوء اتصاله بأفكار المجتمع الذى يعيش فيه الفنان . ورغم أن « هيوم » ، و « بوند » قد مهدا الطريق الى حد بعيـــد لظهور اليوت ، الا أن الدراسة العميقة المتخصصة لهذه الناحية لم تظهر الا بظهور اليوت نفســـه مع كتابه « الغابة المقدســة The Sacred Wood » عام ١٩٢٠ .

وكما سبق أن قلت ، قد نختلف جميعا مع ما يقوله اليوت عن احد الشعراء الذين يتناولهم بمعاييره « الجديدة » ، ولـــكننا وسط ذلك الاختلاف نتفق على اهمية ما يقوله ذلك الشـــاعر الناقد وخطورته . اذ أن « دريدن » حينما يكتب عن « تشوسر » أو « كوليـــردج » عن « ووردزورث » او اى شاعر آخـــر سبقه أو عاصره ، فان ذلك يستحق منا الاهتمام لان المتحدث ليس رجلا عاديا ، وليس ناقدا فحسب ، بل أنه قبـــل كل شىء شاعر ، شاعر يعانى التجربة الخلاقة كما عاناها الشاعر الآخر ، وربما تأثر به فمثلا حينما يكتسب « جون دون » أهمية كبيرة فى القرن العشرين بعد أن مات قرنين من الزمان كان فيهما مهملا شبه منسى نجد أن ذلك لا يرجع الى تقييم « اليوت » الجـــديد له بقدر ما يرجع الى احياء اليوت لصوره الفنية فى شعره هو .

ولنعد الى مابدأه الكاتب عن المقارنة بين ارنولد واليوت . اذا كان اليوت ياخذ على ارنولد ربط الشعر ربطا وثيقا بالدين ، الا أن الشاعرين الناقدين فى الواقع يتشابهان كاصدقاء ويتفقـــان حول أكثر من نقطة . فهما يتفقان مثلا حول ضرورة توفر الافكار الجديدة فى مجتمع ما حتى يظهر فن ناجح كامل . أضـــف الى ذلك تقديرهما للفكر الفرنسى وأثره فى الأدب . وحينما يقـــول أرنولد أن الناقد لا يصل الى هدفه أبدا : وانه يستطيع فقط أن يجعل ذلك الهدف فى مرمى البصر دائما باليقظة التى لا تكل ولا تغفل « وأننا (معشر النقاد) لن نصل أبدا الى أرض الميعاد ، وأن الموت سوف يلحق بنا فى الفلاه ، وان أهم ما يميـــز جيـــل المعاصرين هو رغبته فى الوصول الى هذه الارض وتحيتها ولو من بعيد » ، حينما يقول ارنولد هذه الكلمات تتردد أصداؤها القوية فى قول اليوت : « اننا نحارب دفاعا عن قضايا خاسرة ، ولـــكن هزيمتنا وخيبة آمالنا قد تكونان مقدمة لنصر يحققه من يسيرون بعدنا على الدرب ، رغم أن ذلك النصر ذاته سوف يكون مؤقتا . اننـــا نحارب لنجعل الحياة تدب فى شىء ما ، لا لاننا نتوقـــع النصر » .

ولكن هذا كله لا يعنى أن الرجلين لا يختلفان فى شىء ، اذ أن اختلافها جوهرى لا تستطيع عين ناقد تجاهله . فحينما يقـــول ارنولد بأن « الشعر نقد للحياة » يؤكد بهذا أهمية المضـــمون لا الشكل فى حين نجد اليوت يختلف معه فى هذا اختلافا أساسيا، فاليوت يهتم بالشكل الفنى اهتماما يجعله يعتنى بالتفصيلات الدقيقة لا التصميمات الكلية . « انه ينظر بعين الصقر المدربة الخبيرة، ثم ينقض على النقطة التى توضح قيمة الكل » . من هنا يتضح اختلاف الناقدين فى تقييمهما لشعر « دريدن » .

---

(١) يجد القارى فى نهاية هذا المقـــــال قائمة بأسماء بعض الدراسات التى كتبت عن اليوت .

ولكن ألا نستطيع أن ندرس اليوت الشاعر على ضوء اليوت الناقد ؟ هل نستطيع أن ندرس شعر اليوت على ضوء ما قاله عن التقاليد مثلا ؟ ونسأل أنفسنا على هذا الأساس : هل نشأ اليوت من العدم ؟ واذا لم يكن الأمر كذلك ، فما هي الخطوط التقليدية التي سار عليها أو أكملها اليوت حتى وصل الى الصياغة الكاملة « الصريحة » لمبدأ « التقاليد » ؟ وهنا يجب علينا ، قبل أن ندخل في أية تفصيلات أخرى ، أن نحدد مفهوم اليوت عن التقاليد . ان اليوت ، على ضوء هذا المبدأ ، يرى الشعر باعتباره خلقا حيا لكل ما كتب من شعر من قبل . « وأن الحاضر يرتبط ارتباطا أساسيا بالماضي الذي لم يمت ، وأن الشاعر الناضج ليس هو الذي يحيي تقليدا مات فقط ، بل هو الشاعر الذي يعيد كتابة خيوط تقليدية متناثرة بقدر ما يستطيع . »

ولنعد الآن الى محاولتنا السابقة : الى أي حد حقق اليوت الشاعر ما قاله اليوت الناقد ؟ ما هي الخيوط التي جمعها ثم أعاد كتابتها ؟ الى أي حد نستطيع ارجاعه الى الماضي وربطه به ؟

لا يستطيع من يقرأ شعر اليوت أن ينكر تأثير الشاعر الايطالي الكبير دانتي عليه . فدانتي موجود لأول وهلة في سطور اليوت الناقد وقصائد اليوت الشاعر . ولا غرابة في ذلك ، اذ أنه في رأي اليوت أعظم شاعر عالمي . ومثل هذا القول يلقي ظلالا كثيرة على شعر اليوت . فقد أعجبه عند دانتي دقة ألفاظه ووضوح الصورة البصرية وجلائها . صحيح أن اليوت لم يقارن صراحة بين دانتي وشكسبير ولم يفاضل بينهما ،ولكن من الواضح أن شعر دانتي يشده ويسحره أكثر من شعر شكسبير ، الى حد أن بعض النقاد يذهبون الى القول بأن اليوت قد كتب في قصيدتي « الارض الخراب » و « الرجال الجوف » قصيدة دانتي الشهيرة inferno .

ويأتي بعد ذلك شاعر من أهم الشعراء الميتافيزيقيين في القرن السابع عشر ونعني « جون دون » . وهنا لا نستطيع القول بأن اليوت انفرد باعجابه بهذا الشاعر وحده . اذ أننا نلاحظ اعجاب أدباء مثل « بروست » ، و « جيمس جويس » بالشعر الميتافيزيقي عامة وبشعر « دون » خاصة . فما نجده في شعر « دون » من صدام بين العقل الحاس والأفكار الجديدة يشق طريقه سهلا واضحا في « الأرض الخراب » فقد نشأ شعر «دون» نتيجة لازدياد التوتر الذاتي . فكان عقله يحس دائما بتعقد مشاعره ، وتغيرها ، وتضادها وتقابلها ، لقد جاء شعره نتيجة لما يسميه اليوت انفصام الأشياء وتباعدها . وقد انعكس كل هذا بشكل واضح في شعر اليوت .

والجانب الآخر الذي اكتشفه القرن العشرون بصفة عامة في شعر « دون » هو تأكيده بأننا لا نستطيع استبعاد أي قطاع من الحياة باعتباره غير شعري ، وأن كل زوايا التجربة وأركانها، جدية كانت أو غير جدية ، تافهة أو غير تافهة ، تدخل في نطاق التجربة الشعرية أو الفنية وهذا ما يؤكده معظم النقاد في القرن العشرين ، أو على الأقل ، كل نقاد المدرسة التحليلية الحديثة .

ولم يكن هذا كله شيئا ابتدعه « دون » أو أوجده من عدم ، فقد كان اتجاها عاما معاصرا يؤمن به ويتخذه كل المفكرين في عصره . في تلك الحقبة لم تكن الفكرة تنفصل عن الشعور ، ولم تكن الحياة تنفصل عن الفكرة . ويتضح هذا المزج بين الفكرة والعاطفة في ويبستر ، وتشابمان وفي المسرحيات الأخيرة لشكسبير . لهذا قال « دون » ان الفكرة « تجربة » فلم يكن غريبا اذن أن يتسع نطاق التجربة ليضم كل شيء . فكانت القصيدة الشعرية مثلا تضم أفكارا فلسفية عميقة مصدرها « مونتين » و « سينكا » ولا أدل على ذلك ، على ابتلاع التجربة للفكرة ، من «هاملت» و «انطونيو وكليوباترا» ، و «كوريولانوس»

وقد أوضح الكثيرون التشابه الكبير بين التفصيلات الفنية في شعر كل من « دون » و « اليوت » فهما يتشابهان في نغمة الجدل الموجودة عند كل منهما ، وفي الألفاظ العامية الغريبة (نتيجة لايمان اليوت بعلاقة الشعر بالكلام العادي ، واستخدامه للخامات غير الشعرية) ، وفي الربط السريع بين الأفكار مما يتطلب ذكاء القارىء ويقظته وومضة الذكاء التي تنجح عن صدمات التناقض .

ولكن « النقلات » السريعة في الواقع ترجع الى تأثير اتباع الرمزية في فرنسا . وهذا ما دعى ناقدا « كريتشاردز » الى القول بأن شعر اليوت يمثل موسيقى الأفكار ليذكرنا بتأثير الشاعر الفرنسي « لافورج » . فعند الشاعرين نجد أن الروابط بين النقلات مهملة بطريقة لا نجدها عند « دون » واليوت بهذا يحاول أن يعتمد على الايحاء أكثر من اعتماده على التقرير المباشر الصريح . وهو يدرك تماما أن هذا قد يؤدي الى الغموض الذي وقع فيه « مالارمي » . ولكنه يدرك في نفس الوقت أن الشعر قد يصل ، ويستطيع أن يصل ، الى مرحلة الموسيقى دون أن يدفع المعنى ثمنا لذلك . فهو يعرف تماما أن واجبه ألا يضحي بأي من المعنى أو الصوت وأن الالفاظ يجب استخدامها لتحمل جمال الصورة وجمال الصوت .

واذا كان اليوت قد اجتذبته الحركة الرمزية في فرنسا ، فليس معنى ذلك أنه نسي الميتافيزيقيين . فهو لم يرحب بشعراء الرمزية وأدبائها الا لأنهم يشتركون مع الميتافيزيقيين في خصيصة هامة سبق الحديث عنها وهي تحويل الملاحظة البصرية الى حالة فكرية أو ما يمكن أن نسميه وجود الفكرة في الصورة . ولا ننسى أيضا اشتراكهم في ضغط الخبر والتقرير وفي انتفائهم للتفصيلات الهامة وتخلصهم من الأخرى التافهة .

والنتيجة الطبيعية للرغبة في التركيز الموجودة عند كل من الرمزيين و « دون » هي الاعتماد على المتناقضات وعنصر المفاجأة وفتح أعين القراء على الحقيقة « فالشعر » ، عند هيوم، « يحاول أن يسترعي انتباهك ، وأن يحميك من الانزلاق في طريق مجرد عام . » لهذا يحاول اليوت دائما أن يحقق وحدة الفكر والعاطفة وأن يجمع بين مواد تبدو متناقضة متنافرة لتتحقق المفاجأة والتجسيم ، وبهذا ينقل الى القارىء حالة خاصة أو شعورا معينا . خذ مثلا قوله :

« لقد قست حياتي كلها بملاعق القهوة . » (١)

فبعد الجزء الأول من البيت « لقد قست حياتي كلها » يتلقى القارىء فجأة ما يشبه الصدمة الكهربية على شكل صورة تهكمية مجسمة تحمل معها كل ما يحسه « برفروك » من ضياع وملل .

المشكلة التي تواجه الفنان المعاصر

وحينما ينتقل الكاتب الى الفصل الثاني من كتابه ليتحدث عن عن مشكلة الفنان الحديث نجده لا ينفصل هنا عما قاله في الفصل الأول . فهو دائما يربط بين الحديث عن هذه المشكلة ومسألة التقاليد الفنية . ويبدأ مدافعا عن اليوت من ناحية معينة . يقول اننا قد نقول بعد قراءة بعض القصائد المبكرة (٢) لاليوت بأن المشكلة التي يصورها في شعره هي التناقض بين الماضي بعظمته وأبهته وبين الحاضر بشحه وضاعته . اذن فهو على هذا الاساس يتناول موضوعا سبقه اليه « فلوبير » مثلا . ولكن الحقيقة غير ذلك تماما . فالأمر مع اليوت ليس بهذه السهولة ، ليس مجرد ألوان متنافرة محددة . ان المشكلة التي يواجهها انسان العصر الحديث في نظره هي الوعي المطلق المتزايد بالتجربة الانسانية في غناها وتنوعها . فالانسان الحديث لا يحس وجود ماضي معين واحد في كيانه ، بل يحس وجود الماضي كله في كل مكان وزمان . والنتيجة : يواجه الانسان في تعبيره مشكلة الاختيار الصعبة القاسية ، مشكلة تحديد خط تقليدي معين وسط هذه التجارب المتشعبة نتيجة لمعرفته بالماضي . وليس هذا فقط ، فعليه أيضا أن يصور احساسه في تشعبه وتنوعه . وهذا لا يتأتى الا بطريق واحد : فبعد تصويره

---

(١) I have measured out my life with Coffee Spoons.

(٢) "Sweeny among Nightingales", "A Cooking Egg."

للملاحظات المتناقضة ، عليه أن يحاول اكتشاف عوامل الوحدة خلفها ، عليه بمعنى آخر ، أن يجد الوحـدة في التناقض ، أو التشابهات وسط التناقضات . وهذا يفسر لنا أهمية السطور التي ترد في شعر اليوت لشعراء يختلفون في مشاربهم وعصورهم. وهو أيضا يفسر لنا جزءا كبيرا من تكنيك « الأرض الخراب » حيث نجد في المدينة أكثر من مدينة ، وفي الأرض الخراب أكثر من أرض خراب ، وحيث نرى محاولات الخـلاص في لندن تكتسب عمقا حينما توضـع الى جوار أساطير العصور الوسطى ، وحيث نرى اسم المعركة التي خاضها « سيتون » هو اسـم المعركة التي هزم فيها رجال قرطاجة مذكرا ايانا بالتشابه بين كل الحروب . وحينما يتحدث اليوت في السطور الأولى من الحركة الأخيرة في تلك القصيدة (١) عن حيرة حواري المسيح ومريديه قبل ظهور Emmaus نجد أن الأبيات لا تقف عند هذا المعنى . فالصمت الذي يصور الصراع النفسي لا يقف عند حدود «حديقة» واحدة ، والأصداء والصيحات والعويل لا تقتصر كلها على جماهير أورشليم ، خاصة أن الشاعر يتحدث بعد ذلك عن القطعان التي « تتدفق فوق سهل لا ينتهي . » مصورا بذلك الثورة الروسية المعاصرة . وبالمثل لا نجد « من كان حيا » لا يعني المسيح وحده ، فهناك أيضا آلهـة الأساطير : هنــاك أدونيس وأوزوريس وأورفيوس .

تلك اذن هي المشكلة التي تواجه الانسان في العصر الحديث فنطاق معرفته كبير متسع ، وهو لا يستطيع أن يعبر عن هـذه المعرفة الا باحدى وسيلتين : اما الضغط والايجاز ، أو الاطالة والاسهاب . وقد اختار « جيمس جويس » الوسيلة الثانية حيث عبر عن هذا الوعي في أكثر من ربع مليـون كلمة في روايتـه الطويلة Ulysses ، بينما اختار اليوت الوسيلة الأولى حيث عبر عن نفس الشيء تقريبا في أربعمائة سطر فقط .

واذا كان اليوت قد عبر عن « التفكك » الذي يميز عصره ، فقد صوره كما يجب أن يصوره شاعر لا واعظ أو خطيب أو فيلسوف بمعنى أنك لا تحس نغمة أي من هؤلاء في شعره ، بل تحس وجود شيء حي تسمعه وتلمسه وتشارك فيه ، تحس وجود التجـربة الحسية المجسمة .

المعادل الموضـوعي (٢)

« ان الشيء الذي لا يثير اهتمامنا هو الذي لا يضيف الى معرفتنا أيا كانت ، هوالشيء الذي يحيطه الابهام كفكرة ، والتفكك كصورة ، هو التصوير العام ، الغير محدد الواهي الضعيف . أي أنه ليس شيئا خاصا ، محددا ثابتا .. » بهذه الفقرة من ماثيو أرنولد يقدم مائيس لحديثه عن المعادل الموضوعي عنـد اليوت . والواقع أن ما يقوله أرنولد يمثل تماما مفهوم اليوت عن المعادل الموضوعي . وهذا ما يحاول الكاتب اثباته في هـذا الفصل .

لقد أكد اليوت في أكثر من موضع أن هم الشاعر ليس نقل الفكرة بقدر ما هو العثور على « معادل عاطفي لهذه الفكرة » ، وأن وظيفة الشعر ليست فكرية بل عاطفية . طبعا ليس هـذا انكارا للجانب الذهني أو الفكري عند الشاعر فكلما كان الشاعر ذكيا كلما كان ذلك مدعاة لجودة شعره وغناء تجربتـه الفنية . ولكن المهم أنه كان دائما يؤكد أن الجانب الهام في الشعر ليس العمق أو الاغراب الفكري ، بل غناء الانطباع العاطفي ونستطيع هنا أن نربط بين ما يقوله اليوت في هذا الصدد وما يقوله عـن شعر « دانتي » ، فقد كانت قوة دانتي تتركز في قدرته على تصوير وتقديم « الصورة البصرية الواضحة » ، لأن مهمة الشاعر ليست الاثارة ، بل تجسيم شيء معين أمام عين القارىء يندرج تحت مجال الحواس . أي أن أهم جانب في الشعر الجيد هو تصـوير التفاصيل الدقيقة . وهو ما يذكرنا بقول هيـوم من أن غاية الشاعر الكبرى هي الوصف الدقيق المحدد . لهذا نجد الوصف في شعر اليوت مضغوط بطريقة دقيقة محكمة حتى أنها تستغرق وقتا طويلا للكشف عن أبعادها في ذهن القارىء .

« لقد اختفت خيمة النهر ، وبدأت أصابع الأوراق تتقلص ثم تسقط فوق الشاطىء المبتل ، وأخذت الريح تمر فوق الأرض المغبرة في صمت » .

فنحن هنا لاندرك سريعا كآبة النهر وحزنه ، لاندرك ذلك الا بعد أن نكتشف معالم الصورة ، ونعرف أبعادها . بعد هذا نرى هذه الأشجار التي كانت تمتد متشابكة فوق النهر مكونة مايشبه الخيمة ، نرى هذه الأشجار وقد بدت عارية ، فاختفت الخيمة المنصوبة . وتزداد حدة الكآبة حينما نتصور الاوراق المتساقطة كأصابع الغريق متقلصة مغروسة في رمال الشاطىء . ثم الخراب المطلق الذي يبدو في صمت الرياح ذاتها .

وليس معنى هذا أن هم اليوت هو الصور الحسية فقط ، فما أكثر ما يعالج حالا ، عاطفية وفكرية.ولكن ما يؤكده هو أن الشعر الخالد الباقي تصوير للفكرة والعاطفة معا ، وذلك بتصـويره « للاحداث في لباس أحداث العالم الخارجي » لأن المهم في الشعر ليس عواطفنا ومشاعرنا بل « الاطار الذي نضـع فيه العواطف والمشاعر » ، والطريقة الوحيدة للتعبير عن عواطفنا ومشاعرنا هو البحث عن « معادل موضوعي » ، أو بعبارة أخرى ، البحث عن أشياء ، أو موقف ، أو سلسلة أحداث لتكون اطارا لهـذه العاطفة المعينة ، اطارا يتسبب وجوده في اثارة هذه العاطفـة المعينة . وقد استفاد اليوت من هذا التكنيك في معظم قصـائده وأشهرها « الأرض الخراب » . فهو لا يقول ما يود قوله بطريقة مباشرة صريحة . وانما يلجأ الى الخطوط المتوازية المتعارضة ، خطوط الاساطير القديمة . ثم يلجأ الى وسيلة أخرى . فنجده لا يقص أو هو يقول شيئا ، بل يفعل ما فعله هنري جيمس في روايته الطويلة « السفراء » حينما جعل كل شيء يبدو خلال عين « ستريذر Strether » وهو نفس ما يحدث في « الأرض الخراب » فنحن هنا أمام ما يراه « تيريسياس Tiresias » ممثلا للوعي الحديث . فتريسياس ، ذلك الانسان الذي يجمع بين المـرأة والرجل ، ذلك الأعمى ، هو الذي يستطيع أن يتنبأ بالمستقبل ، هو الذي يستطيع بحساسيته المتناهية أن يرى أوجه التناقض والتماثل في قطاعات معينة : في رفاهية الطبقة العليا ، في الطبقـة البرجوازية ، في الاحاديث المتناثرة التي لا تجمع بينها رابطة ، في الأحاديث التي تلتقطها الاذن في البارات . وبهذه الطريقة يتمكن اليوت أيضا من تحقيق النقلات السريعة التي تتميز بها قصيدة « الأرض الخراب » .

واليوت في هذا لا يستطيع حتى لو أراد أن ينكر تأثيـــــر « ازرا بوند » عليه . فقد أكد « بوند » قبل اليـــوت ضرورة الاهتمام بالتصوير المجسم الحسي ، والاقتصاد في اختيار الكلمات واستعمالات اللغة . أما فيما يختص بالايقاع الشعري ، فقد أكد ضرورة الكتابة على غرار الجملةالموسيقية لا على غرار metronome وتلك صفات ثلاث تتضح في شعر اليوت .

وقد تحدث بوند أيضا عن الصورة الفنية مؤكدا الجمع بين الحاسة والفكرة ، أو ضرورة وجود الفكرة في الصورة . فالصور هي التي تضم عقدة عاطفية أو ذهنية في لحظة زمانية . وهـو ما يقترب الى حد كبير من فكرة المعادل الموضوعي . وقد سبق ان استشهدنا باحد سطور شعره الذي يجمع بين الفكرة والصورة الحسية :

« لقد قست حياتي كلها بملاعق القهوة »

ولكن الفارق الوحيد الأساسي بين اليوت وبوند في هـذا المضمار هو أن الأخير وقف في قوله هذا عند التفصـيلات والدقائق ، ولم يحاول تحقيق نفس الشيء في بناء كلي هندسي .

(١) After the torch light red on sweaty faces.
«He who was living is now dead, we who were living are now dying with a little Patience».

(٢) The Objective Correlative

وهو ما فعله اليوت من بعده . وربما كان هذا هو السبب فى روعة القطع التى ترجمها بوند ، اذ انه فى هــذه الترجمــات كان يعتمد على بناء كل موجود فعلا .

ويبدو ذلك الربط بين الفكرة والصورة فى قصيدة « أربعــاء الرماد »

« رغم انى لا أرغب أن أرغب هذه الاشياء
عبر النافذة البيضاء تجاه الساحل الصخرى
لا زالت الاشرعة البيضاء مبحرة تجاه البحر ، مبحرة تجاه البحر
تلك الأجنحة غير كسيرة » .

ففى هذه القصيدة نرى الشاعر يود لو استطاع أن يركز تفكيره فى وجه خالقه ، ولكنه حتى الآن لا يستطيع نسيان ماضيه على الأرض . لا يستطيع أن ينسى الشاطىء فى نيوفوندلاند . وهو هنا ، بتفكيره فى الرغبة والخسارة وافتقاده أشياء من الماضى ينسى فعلا وجه خالقه . تلك هى الفكرة أساسا . ولكن الصورة هى التى تحمل هذه الفكرة وتغلفها .

وقد يخطر للقارىء ان شعر اليوت بهذا بسيط سهل ، مجرد عملية حسابية لا يختلف عليها اثنان ، اى مجرد صورة توحى بفكرة محدودة معينة . ولكن الامر غير ذلك تماما . فمجال الايحاء عند اليوت واسع غير محدود . وقد قال هو عن شعره « انه مجسم عمدا وعام من غير قصد . » فهو اذن يجمع بين تحديد المعنى وعمومية الايحاء . وهذا يتضح فى الجزء الثالث من « أربعــاء الرماد » حيث يقيم الشاعر صورة على بناء موضوعى .

« عند المنحى الاول للجزء الثانى من السلم

استدرت ورأيت خلفى

نفس الشيء وقد انثنى فوق الدرابزين »

ففى القصيدة نرى رمز السلم واضحا حتى لو اختلط بتل التطهير عند دانتى . فهو يمثل سلم الصراع الذى تتمثل صعوبته فى السطور ذاتها ، يمثل المشاكل والمصاعب التى يقابلها عنــد كل مرحلة من هذا السلم ، والرعب الذى يسيطر عليه فى قوله « رأيت شكلا » ثم تزداد حدة الرعب فى قوله « رأيت خلفى نفس الشكل » . فهنا يبدأ الغموض يلف ما وراء الشاعر ، ويبدأ ونبدأ معه فى التساؤل : ما هو هــذا الشيء ؟ اهو شيء كان الشاعر يهرب منه وظل يطارده حتى فوق درجات السلم ؟ أهو ذات الشاعر ونفسه ؟ وربما كان التفسير الثــانى أقرب التفسيرات . فهو يعالج مشكلة من أهم ما يعالجه اليوت فى شعره : وهو تملك الذات للانسان وفشله فى التخلص منها ، ومن ثم عدم قدرته على التضحية . وهى نفس فكرة السجن « فى الأرض الخراب » :

« سمعت المفتاح »

يدور فى القفل مرة ، ويدور مرة واحدة فقط . »

اى ان الانسان معزول فى ذاته مسجون داخلها ، ولا يستطيع الفكاك من سجنه هذا ليؤمن بأى شيء . وفى المرحلة الثانية من هذه القصيدة يبدأ شيء من الظلام يلف رؤية الشاعر ، فيعدنا بذلك للمرحلة الثالثة حيث ينسى الشاعر يأسه وسط بريق من جمال العالم الجديد المرتقب الذى يرتقى السلم للوصول اليه ، ينسى يأسه حينما ينظر الى مرحلة جديدة « فوق الأمل واليأس» حينما ينظر الى « الايمان » الذى سيقوده قطعا الى الخلاص .

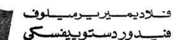
وبهذه الطريقة استطاع اليوت أن يقدم شيئا يجمــع بين التحديد والايحاء فى تصويره للمراحل الثلاث . اذ أنه من الممكن أن ننظر الى السلم باعتباره ممثلا لشيء آخر ، باعتباره ممثــلا للمراحل الثلاث التى ينقسم اليها تل التطهير عنــد دانتى . فعند سفح التل نرى هؤلاء الذين أعمتهم اقسى درجات الاثم ، هؤلاء الذين حولتهم الآثام عن حب الله ، هؤلاء الذين أعمــاهم جهلهم وغرورهم وحبهم لذاتهم عن حبه هو . وفوق ذلك من التل نجد هؤلاء الذين شابت حبهم للخالق بعض الذنوب ، وفوق ذلك يقف اقل الناس ذنبا واثما ، وهكذا تصبح التجربة التى يصورها اليوت ابعد الاشياء عن الذاتية، ويكتسب لونا عاما غير شخصى.

ذاك هو اليوت وهذا هو « بعض » ما حققه .

قائمة ببعض الدراسات التى نشرت على ت.س. اليوت :

(1) Leonard Unger : T.S. Eliot : A Seelcted Critique
(2) Elizabeth Drew : T.S. Eliot : The Design of his Poetry.
(3) Helen Gardner : The Art of T.S. Eliot.
(4) Kriscian Smith, **Poetry and Belief in the Work of T.S. Eliot.**
(5) Williamson, George : The Talent of T.S. Eliot.
(6) Hugh Ross Williamson : **The Poetry of T S. Eliot.**
(7) Franh Wilson : Six Essays on the Development of T.S. Eliot

عبد العزيز حموده



فلاديمير يرميلوف
فيدور دستويفسكى

للناقد السوفيتى « فلاديمير يرميلوف » كتاب قيم تعرض فيه بالتحليل لاعمال الكاتب الكبير فيدور دستويفسكى ..

والناقد العــظيم كما بدا من منهجه الذى اتبعه حينما تعرض لاعمال انطون تشيكوف وحياته لا يفاجىء القارىء بالحكم على مؤلفــات الكاتب بالعمق او الضحالة .. بل نحس به صديقا للكاتب والقارىء معا لا تفوته دراســة حياة الكاتب الشخصية ومااثر فيها ولا الفترة التاريخية التى عاشها .. وهو يضــع امامنا بطله ..

فكأنما يقول الناقد العظيم ان الكاتب ليس مسئولا عن مسلك الضعف والجبن مسئولية مجردة .. كما انه لا يستحق وحده شرف البطولة واكليل المجد .. انه ابن الظروف انتصر عليها مرة وخذلته المحاولة مرة اخرى ..

فحينما نقف على ذلك التحول الرجعى الذى آل اليه موقف الكاتب فى أعماله الاخيرة نحيط علما بالظروف التاريخية التى شكلت مرحلة التحول التى عاشها .. حينما كانت الراسمالية تمتد الى وطنه وتنشر مع امتدادها الوانا جديدة من العلاقات هى تطوير لعلاقات العبودية الاقطاعية ولكنها فى مضمونها لا تعطى الذين يحلمون بالفكاك من القيــود الســياسية والاجتماعية الا النذر اليسير ..

وحينما نرى دستويفسكى يتحــول الى الكنيسة باحثا عندها عن الخلاص لا ننسى أن دستويفسكى برغم ذلك كان شاكا وانه قد قال فى مقتبل عمره :

« اننى طفل حتى الآن بالنسبة للزمن .. طفل فى الحادى وشكوكى .. واعلم أننى سأظل كذلك حتى الممات .. وكم تكلفنى رغبتى فى الايمان من متاعب »

ثم نجده فى أواخر حياته برغم اتجاهه الى الكنيســة يصرخ على لسان ايفان كارامازوف :

« ما الذى جناه طفل فى الثامنة من عمره حتى تسحقه سنابك الخيل ؟ عن أى ذنب جناه تجاه الرب يعدون ذلك استغفارا وهو لم يعش بعد حتى يذنب .. وهل يدفع الاطفال ثمن ما اقترف الآباء ؟ »

الى أن يقول على لسان ايفان :

« ان تلك ليست حقيقة هذا العالم .. فاذا كانت تلك حقيقته فانا لا افهمها .. بل وأرفضها .. »

ومن البداية يقدم لنا الناقد الكبير حياة ذلك الشاب فيدور دستويفسكي الذى كان من الممكن ان يتابع رحلة الصدق الفني مطورا تراث « جوجول » ومستفيدا بما قدمته عبقرية « بيلينسكي » في تحليل الادب الروسي .. وماكان ممكنا ان تلهمه اياه المجموعات الثورية التي التامت وهو مايزال حول العشرين .. لولا تلك القبضة الحديدية لبوبيدونتسيف قائد الجناح الرجعي للبلاء الذى قضى على كل الثوريين في عصره بالاعدام او السجن الانفرادي . ذلك الرجل الذى حطم التوازن العقل لفيدور دستويفسكي حينما حكم عليه بالاعدام وهو مايزال حول العشرين دون ذنب جناه ..

ان مظهر السلبية البادي في شخصية البطل عند فيدور دستويفسكي قد جاء نتيجة موضوعية لظروف الكاتب نفسه التي لم يملك ان يتخذ ازاءها موقفا ايجابيا اكثر من مجرد تأملها .. فبطل دستويفسكي انسان شريف وضعيف في نفس الوقت .. احلامه بسيطة لكنه يشقى دون نوالها .. وتهذا كان البطل والكاتب يعيشان في زنزانة التامل .. تلك الزنزانة التي يحدث فيها الانسان نفسه اكثر مما يتحرك .

والناقد السوفيتي الكبير لا يرفض ذلك البطل .. انه ينظر اليه في اطار ظروفه .. انه يقول اننا حين تكون بصدد تقدير اهمية كاتب للانسانية فان علينا ان نثير هذا السؤال :

هل ما صوره كان ذا اهمية كبيرة بالنسبة للانسانية في زمانه ؟

ثم ، هل امكنه تقديمه بالاسلوب الذى يكشف عنه ويوضحه ؟ فاذا كانردنا على ذلك بالايجاب فان ذلك يعني ان ظهور الكاتب قد حتمته الضرورة وان ماقد كرس نفسه لقوله كان هو الآخر يرتبط بتلك الضرورة

اذ انه يكون قد ملأ ثغرة كانت شاغرة تنتظره كي يشغلها .. ما دام قد اكتشف جانبا من حقيقة الحياة .. وحقيقة النفس الانسانية .. جانبا كان مطمورا قبل ان يعثر هو عليه ويقدمه لنا .

ولقد كان ظهور فيدوردستويفسكي ضرورة حتمية أملتها ارادة التعبير عن نبل الانسان الفقير .. وضعفه في نفس الوقت .. والناقد فلاديمير يرميلوف يرصد هاتين الخاصتين من خلال اعماله ..

ففي « المساكين » تواجهنا شخصية « مكارديفو شكين » الذى يتأمل عالمه الصغير وهو يسحقه بلا رحمة دون أن يجد سبيلا الى انتزاع حقه في حب « فارنكا » والزواج منها .. ان « ديفوشكين » يدرك كم هو فاضل وخير وكم ينقض مظهره نقاء نفسه .. انه يقول ان الاغنياء لا يحترمون الفقراء لانهم يعتقدون ان ما على جسد الانسان هو خير ماعنده .

اما ازدواج الشخصية الذى ينتهي بالانسان الى الجنون فقد جاء نتيجة لرغبة ابطال دستويفسكي في الحصول على الاستقرار والامان في مجتمع يفرض سلوكا انسانيا للسادة في احتكاكهم بالضعفاء .

ان « جوليادكين » بطل قصته « المزدوج » يعيش بقلبين .. قلب يحطمه الواقع وقلب آخر يوهمه انه قد غدا فارسا من فرسان المجتمع .. ان السادة يحتقرونه وهم على استعداد للتنكيل به في بساطة ولهذا يحلم بالخروج عن دائرة الضعفاء

انه عاري الظهر ولكن ضعفه يصور له انه قد غدا رجل اعمال يحترمه الجميع ..

فلان « جوليادكين » لا يملك ان يقاوم السادة .. ولانه لا يحب لنفسه ان يكون شريرا مثلهم تنشطر نفسه الى شطرين .. شطر يسود ، وآخر ينوء بعذاب تلك السيادة .. ان المعركة الدائرة في مجتمع السادة والعبيد تنتقل بكاملها الى داخل نفسه لتمزقها .

ان الوقت يمضي بتلك المعركة حتى يثور القسم الصغير من شخصية « جوليادكين » ضد القسم المسيطر معلنا احتقاره له والغاءه لوجوده .. وتلك حال من الجنون تصيب الانسان حينما لا يتوائم الواقع الخارجي مع احلام اليقظة وحينما لا يملك الانسان ادنى امل في السيطرة على ذلك الواقع ومحاولة تغييره ..

يقول يرميلوف أن قصة « المزدوج » هذه التي أسماها دستويفسكي قصيدة عن بطرسبورج .. تعد دليلا قويا على موضوعية الكاتب حيث لا نحس خلالها بشخصيته وانما تواجهنا شخصية حقيقية لانسان مجنون ..

ويتعرض الناقدالكبير لكتابات فيدور دستويفسكي عن ظروف السجن وعوامل الضغط الذى تعرض لها الناس في ظل حكم الاتوقراطية في روسيا من خلال حديثه عن كتاب دستويفسكي الذى اسماه « رسائل من بيت الموتى » فيقول :

« لا تبدو في ذلك العمل أي نزعة محافظة أو رجعية » أما دستويفسكي نفسه فيقول مبررا ذلك الدافع النبيل لكتابته :

« كم من القوى الشابة قد دفنت دون أن يصيب وطننا من وراء ذلك أدنى فائدة .. لقد هلكوا داخل تلك الجدران ! ومن الواجب أن نقرر أنهم لم يكونوا أناسا عاديين .. بل ربما كانوا أكثر أفراد شعبنا نشاطا وأعظمهم عبقرية .. ان تلك القوى الهائلة قد هلكت تحت تأثير العنف .. نعم .. ومن الذى يقف ليلوم ذلك العنف ؟ »

ويضيف الناقد :

« لقد كان السؤال الاخير يرن في الافئدة بمثابة اتهام .. لقد كان صوت روسيا الذى يستغيث من قبضة الاوتوقراطية جاء على لسان أبنائها النابهين الذين أبيدوا بلا رحمة » .

والناقد الذى يهتم بابراز الحقيقة المتعددة الجوانب لا تفوته الاشارة الى مسحة السوداوية التي غلفت ذلك العمل العظيم ..

فبالرغم من انه يورد قول دستويفسكي :

« مهما يجرى للانسان الحي فلا يمكن ان يتحول الى جثة .. ان حاجة الانسان الى اشباع عواطفه .. واشباع عطشه للانتقام .. وللحياة .. ستظل باقية تلح عليه »

برغم ذلك الاحساس الثوري الذى يتضمنه قول دستويفسكي وبرغم ما يشعه ذلك الاحساس من عطف بالغ على الانسان يلتقط الناقد الكبير قولا آخر ليضيف بأن دستويفسكي ـ مع ذلك ـ لم يكن يحس في اعماقه بالثقة في الانسان ..

يقول دستويفسكي في رسائله :

« لقد تحدثت عن الجلاد .. وانني أرى أن صفات ذلك الجلاد هي أجنة تنمو في نفس الانسان الحديث »

ويتساءل الناقد :

لماذا يتخلل هذا العمل المضيء الذى تلفه الثقة .. تلك النغمة اليائسة ؟ لماذا لم تنمح تلك النغمة ؟

ويجيب :

« ربما جاء ذلك الضياء نتيجة للاحتكاك المباشر بالمظلومين لاول مرة خلال مدة سجنه .. أما عن فقد الثقة بالانسان .. فمن الواجب أن نلاحظ معها سني الطفولة المعذبة التي عاشها الكاتب والتي ما كان من الممكن أن تبعد عن ذاكرته ... »

ويسترسل « فلاديمير يرميلوف » فيقول ان الصورة التي رسمها دستويفسكي للحياة داخل السجن قد تركت أثرا في تطور الفكر الاجتماعي وفي الادب ايضا .. عندما لم يملك كاتب مثل دستويفسكي الا ان يعكس اهم روافد الحركة الاجتماعية لعصره .

والحقيقة ان دستويفسكى من الكتاب الذين يحار النقاد فى امرهم ففى الوقت الذى اعلن فيه موقفا رجعيا من الحركة الثورية التى عادت تنهض بعد خروجه من السجن .. وفى الوقت الذى كتب فيه مقالات وقصص يسخر بها من صغار الناس ويهاجم الصحافة الديموقراطية التى حملت لواءها فى ذلك الحين صحيفة « اسكرا » محاولا من خلال صحيفتى « فريميا » ، « والعصر » ان يفضح الاتجاه النقدى فى الادب الذى كان آخذا فى النمو .. فى نفس الوقت نراه يفضح فى قصته « ذكريات الشتاء » تنكر الطبقة البورجوازية لمثلها التى تلازم مرحلتها الثورية وشعاراتها التى رفعتها عن الحرية والاخوة والمساواة التى اعلنتها وهى فى الطريق الى السلطة .

ان ((ذكريات الشتاء)) تتضمن لمحات ذكية استقاها الكاتب من خلال رحلاته فى مدن العالم البورجوازى ينقد فيها الراسمالية نقدا قاسيا ..

فالبناء البرجوازى الضخم .. العمارات العالية والقصور والمعارض العالمية والمال والخمر يقابلها جوع الشعب ومرضه وعريه وتسوله وبيع الجسد الانسانى لقاء رغيف أو كأس ..

ثم ماساة الطفل فى المدينة الراسمالية .. ان الامهات يشترين الاطفال ليبعنهم في سوق البغاء .. فدستويفسكى الذى اهتزت نفسه فزعا حينما جذبته طفلة فى الثانية عشرة من عمرها وطلبت اليه أن يتبعها راح يبصق فى وجه كل ما هو بورجوازى .

لكن فلاديمير يرميلوف لا يرى فيما كتبه دستويفسكى فى « ذكريات الشتاء » خروجا على الموقف الرجعى الذى اتخذه دستويفسكى من العلم فيقول :

« انه لمن المؤسف أن تحوى « مذكرات الشتاء » الاكاذيب بنفس الدرجة التى حوت بها الحقائق »

وحينما يتعرض دستويفسكى بالسخرية للبورجوازية الفرنسية نجده لا يذكر شيئا عن الدور التقدمى للديمقراطية البورجوازية فى مقابل النظم القديمة .. ان ذلك الكتاب يمسخ كل ما يتصل بالنظام الراسمالى حتى الديموقراطية البورجوازية وقد جاءت تلك المعارضة للجمهورية البورجوازية فى الوقت الذى حكمت فيه روسيا بواسطة نظام أتوقراطى يضطهد الشعب فكانت تلك المعارضة تشكل موقفا غاية فى الرجعية .. »

ويكمل الناقد :

« لقد أنكر دستويفسكى دور الاجهزة التقدمية التى صنعتها البورجوازية وهى تجتث النظام الاقطاعى حتى أن سخريته من البورجوازية لرفعها شعارات الحرية والمساواة والأخوة أصابت الشعارات نفسها ، فكانت النتيجة الحتمية لتلك السخرية الرجعية أن انتشر الضباب الكثيف فى جو الفكر الاجتماعى .. ذلك الضباب الذى نسجته رأس غاب عنها الوعى الاجتماعى غيابا تاما وبارحها كل أمل فى التقدم الذى يفرضه التطور الموضوعى للتاريخ .

وفى « ذكريات الشتاء » تسير السخرية من الراسمالية جنبا الى جنب مع السخرية من الطبقة العاملة والاشتراكية .

وكان خطأ شنيعا ما وصف به دستويفسكى العمال حينما قال انهم متشائمون منسحقون يغرقون أحزانهم فى الخمر ..

ويقول يرميلوف ان دستويفسكى كان يعتقد ان الشعوب الغربية عديمة الاحساس بالاخوة والتضامن لان أرواح الناس هناك قد ارتبطت بالروح الفردية والنزعات الشخصية من أول فرد الى آخر فرد .

كان دستويفسكى يقول :

« كل الناس هناك يمتلكون .. أو يرغبون فى الامتلاك والبروليتاريا كالبورجوازية تماما .. وبقية الافراد والفئات لا تختلف عنهما »

وفى هجومه على البورجوازية الفرنسية امتد بسخريته الى الامة الفرنسية كلها .. او على وجه ادق الى الانسان الفرنسى بوجه عام ..

ويقول يرميلوف معلقا :

« اننا لو صدقناه لكان معنى ذلك ان روح الامة بأكملها تتبع الاخلاق البورجوازية »

وحينما يشير دستويفسكى الى الامة الفرنسية بعد ان يقرأ تملقا للامبراطور على لسان احدى الصحف ويقول :

« ان ذلك النفاق يعبر عن روح الامة .. اننا لا نقرأ ذلك الاستجداء فى غير صحافة فرنسا .. وذلك هو الدافع لان أتحدث عن روح الامة الفرنسية ».

يعلق يرميلوف :

« لقد صدرت تلك الكلمات من كاتب يتجاهل صحافة النبلاء فى روسيا ـ تلك التى لم تكن تحوى شيئا غير ذلك النفاق ولقد فعل دستويفسكى نفس الشىء حينما وصف القيصر الكسندر الثانى بأنه محرر الشعب »

لقد عبر دستويفسكى فى ((يوميات كاتب)) عن هروبه من الواقع حينما افترض امكانية قيام مجتمع روسى تضمه المحبة ويحكمه المذهب الارثوذكسى .

كانت الاشكال السياسية فى نظره لا تفى بالحل الناجع العاجل لمشكلة الانسان الضعيف المعوز وكانت المذاهب المسيحية فى نظره مذاهب للاغنياء ماخلا المذهب الارثوذكسى الذى رأى فيه ملجا للضعفاء ..

وكان دستويفسكى يكره ان يجد وطنه تحكمه البورجوازية او الطبقة العاملة وقد سار التاريخ على عكس ما رغب .

ومع ذلك ظل دستويفسكى حتى آخر عمره مستميتا فى الدفاع عما اعتقد انه صواب وخير .

والتحليل العميق الذى قدمه فلاديمير يرميلوف لشخصية « ايفان كارامازوف يوقفنا على تلك الثورة التى كانت تضطرم فى وجدان الكاتب من أجل المظلومين الابرياء ، كما يوقفنا على ذلك العمى والجبن اللذين حولا اتجاه تلك الثورة صوب الصدور البريئة التى عطف عليها .. وذلك حينما قضى بالقصاص على ايفان ـ برغم نزوعه الانسانى ـ لمجرد انه خارج على طاعة الكنيسة .. تلك الكنيسة التى وضعها دستويفسكى فى رواية « الاخوة كرامازوف » موضع المتهم بقتل الاطفال كسبيل يسلكه الآباء المذنبون قربانا للرب .

ان يرميلوف يقول انه لما يسىء اليه ويؤلمه كما يسىء الى الشعب السوفيتى ان يقرأ ماكتبه ذلك الكاتب الكبير عن شعوب بولندا والمانيا وأمريكا باسم الدفاع عن الجنس البشرى وانقاذه من الجهل والمصائب ..

لكنه يقول مع ذلك أن دستويفسكى لم يكن نسيجا وحده ، فكل عباقرة الفن الذين عاشوا فى القرن التاسع عشر وعاصروا الاكتشافات العلمية والتكنيكية العظيمة والانجازات الاجتماعية الهائلة رفضوا تناول رحيق المدنية على حساب الملايين التى سحقتها الراسمالية ، لم تكن الراسمالية بالنسبة اليهم نبعا للوحى يغذون به شاعريتهم واحساسهم بالجمال ، بل ظلت مشكلة التعقد الاجتماعى تلح عليهم وتعذبهم ، فحاول بعضهم أن يجد لها الحل فى العودة الى تلك النظم الاجتماعية القبلية والبدائية التى سبقت ظهور الراسمالية لما تقدمه تلك الانظمة من بساطة وسذاجة انسانيتين .

وذهب البعض الآخر الى حد فقدان الثقة فى تطلعات العقل الانسانى حينما تحققوا من أنه ما لم يتشبع ذلك العقل بحب للبشر فسوف يصبح اداة قاسية لاستغلال الناس وابادتهم .

وتلك هى مأساة الفنان فى المجتمع البورجوازى كما يراها يرميلوف .

محمد جاد





يفتتح الدكتور **سهيل ادريس** عدد مايو بمقال عن « **الأدب والوحدة** » يستهله بسؤال يرى أن الواجب يقتضي طرحه الآن « **ونحن على عتبة قيام الدولة الاتحادية الكبرى . فهذه الدولة تحمل في أقطارها الثلاثة ــ وفي الأقطار الأخرى المدعوة للانضمام اليها ، ومنها لبنان ــ أعظم الامكانيات الأدبية التي ترسم تاريخنا الأدبي الحديث ، مثلما تضم أعظم الطاقات البشرية التي تتكون منها الأمة العربية** » .

وهذا السؤال هو : « **هل نحن مقبلون على عهد جديد من الفكر والادب ؟** »

وهو يرى أن الادب العربي المعاصر « **يعيش ، في هذا النصف الثاني من القرن العشرين ، فترة انتقال** » وأن شأن الوطن العربي الذي ظل « **يعاني منذ كارثة فلسطين التمزق والضياع ويتحفز لاسترداد الكرامة ومحو عار الفاجعة بالوحدة** » فهو كذلك « **يتحفز منذ خمسة عشر عاما لخلق نتاج يعبر عن تلك الفترة القلقة ، ويرهص بعهد جديد يساير المد الثوري حينا ويتجاوزه في احيان** » .

ويقول الدكتور ادريس ان الانسان العربي استطاع « **أن يقف في وجه التحدي الذي فرضه عليه الاستعمار باقامة تلك الدولة الدخيلة في ارضه العربية** » ثم يقول انه « **بدلا من أن يكون التحدي عاملا للتفرقة والتجزئة ، أصبح عاملا للالتحام والتوحيد، في سبيل لفظ هذا العنصر الغريب السام من الجسم العربي ، وهكذا أتاح هذا الصراع العنيف الذي بذله الانسان العربي أن يشعره بقوته الذاتية وبكينونته الحقة ، وعندئذ بدأ وعيه العميق بحاجاته واحساسه بنواحي الضعف في بنيته ، فاخذ يعمل من اجل سد هذه الفجوات وتحقيق الاكتمال في مختلف مرافق الحياة. وعلى هذا النحو استطاع هذا الانسان ان يتغلب على التحدي وينتصر على القوى المعادية التي ارادت أن تضع قدرته على الحياة موضع الشك والاتهام ، ولم يكن قيام دولة الاتحاد ــ التي هي نواة عظيمة للدولة العربية الكبرى ــ الا تكريسا لهذا النصر، وتوكيدا لثقة الانسان العربي بنفسه وقدره** » .

وفي رأي الدكتور سهيل ادريس ان الادب « **لم يستطع حتى الآن أن يعبر التعبير الحقيقي العميق عن هذا الصراع الذي خاضه العربي في هذه الفترة** » ويستطرد الكاتب فيقول اننا « **لم ننتج بعد الاثر الفني الرفيع الذي يعبر عن النكبة بما يبلغ مستوى النكبة، كما لم ننتج الاثر الادبي الذي يعكس انتصار انساننا في الجزائر بما يبلغ مستوى النضال العظيم الذي عاناه لبلوغ هذا الانتصار** »

ويعود فيعلل أسباب ذلك بأن الاثر الادبي في حاجة ــ حين يريد تصوير الحدث السياسي أو الاجتماعي تصويرا فنيا خالدا ــ الى «**البعد الزمني الذي يخلي التعبير الادبي من عناصر السرعة والعاطفية والانفعال ليتمكن من الارتقاء به الى المستوى الانساني العام** » .

ويؤمن الكاتب بأن النتاج الادبي الجديد« **سيتميز ــ أول ما يتميز ــ بالتعبير عن هموم التحرر والاشتراكية اللذين سيبنيان مجتمعنا العربي الحديث . وهو لذلك سيكون من غير شك أدبا ثوريا** » .

ويشرح الكاتب فكرة الادب الثوري فيقول انه « **من الواضح ان الأدب الثوري ليس هو ادب الدعاية والهتاف ، فقد تكون القصيدة ثورية اذا اكتفت بتصوير وضع اجتماعي فاسد يخلق « ثورة » ــ ولو صامتة ــ في نفس القارىء ، وقد تكون القصة ثورية اذا صورت تحللا سياسيا يوحي بالتمرد . ان الايجابية قد تكون نتيجة لتعبير سلبي صادق . .**

ويختم مقاله بأن نهضة أدبية جديدة تشرق على تاريخنا الحديث ، وأن على الصحافة الادبية وعلى مختلف وسائل الاعلام والنشر أن تكون في خدمة **هذه النهضة التي تخلقها الوحدة** .

***

وكما افتتح العدد بمقال عن « **الأدب والوحدة** » اختتم العدد بكلمة عنوانها « **مهمة الفكر الوحدوي** » ، وكان ختام هذه الكلمة رأيا يراه الكاتب **محيي الدين صبحي من دمشق** خلاصته أنه يرى **وجوب اشهار أدباء كل قطر في الاقطار الاخرى حتى يتفاعل المفكرون العرب ، فلا ينعزل الأدباء في أقطارهم ولا يفرقون في بيئاتهم الخاصة ، بل يتفتحون ى وعيهم وواقعهم على الجمهور العربي الكبير . وهذا يؤدي الى :**

١ ــ انشاء فكر وحدوي في بيئة ثقافية وحدوية .

٢ ــ خلق مؤسسات فكرية لأدب وصحافة عربية .

ثم ينتهي الى أن الفكر الوحدوي **لا ينشأ الا اذا قامت مؤسسات صحافية تمونها الدولة بسخاء . وهذه المؤسسات تضم دور نشر ادبية ومجلات للثقافة الرفيعة** . ويقول ان القطر المصري **قد قطع في هذا المضمار أشواطا بعيدة وصارت له تقاليد واسس ومخططات تضاهي مثيلاتها في الغرب .**

***

ومن مقالات هذا العدد مقال عنوانه « **الشاعر القروي ، صناجة العرب** » كتبه الدكتور **عبد العزيز عتيق** ضمنه دراسة لجوانب شاعرية القروي الشاعر الذي **اتخذ العروبة قرآنه وانجيله ، فانطلق يبشر بها ويدعو لها على أنها واقع تاريخي ومضمون انساني ، في عصر بلغت فيه ضراوة الاستعمار وشدة وطأته وسيطرته على دنيا العرب حدا يجعل من مثل هذه الدعوة ضربا من الخيال والاحلام .**

وثمة في هذا العدد بحث طيب بقلم **يوسف الشاروني** عنوانه « **الفصحى والعامية والاعتبارات القومية** » جمع فيه جملة من الآراء قديمة وحديثة في هذا الموضوع .

ومقال عن « بشر فارس والمسرح الرمزى » بقلم مزاحم الطائى من الأعظمية (العراق) تناول فيها مسرحيتى بشر فارس « مفرق الطريق » و « جبهة الغيب » بالتحليل فقال انهما كانتا عدسة التقت فيهما أغلب أطياف المذهب الرومانسى وان تلفعت بالرمزية » وذلك من ناحية الفكرة . ويقول الكاتب ان النقاد اختلفوا فى حقيقة اتجاه هاتين المسرحيتين الأدبى ، وانه يرتضى قول واحد منهم بانه جمع فى « مفرق الطريق » بين التاثيرية والتعبيرية وتميز بالبصيرة الشرقية . ولم يخب لهيب ذلك الاتجاه منذ نشر مسرحيته الأولى سنة ١٩٣٨ الى أن كتب الثانية والأخيرة حتى سنة ١٩٥٢ بل زاد وضوحا ورسوخا . أما من ناحية الرمز فان الكاتب يقول ان المرتفع الكائن فى مسرحيتى بشر رمز دينى شرقى قديم ومطروق كثيرا استعمله بشر مرة كرمز لبرودة العقل واخرى لمنبع الالهام السماوى ، رغم أن عالم الاساطير الشرقية زاخر بمئات الرموز غير المطروقة . وان الرموز التى استعملها للكتابة عن الأحوال الباطنية سطحية جامدة أيضا وذهنية تنقصها الحيوية الفنية . ومن ناحية الفن المسرحى فالكاتب يرى أن مسرح بشر من النوع الفكرى الذى يعتمد على الصيغ الذهنية الجاهزة ، وشخصياته تعيش فى الفراغ وهى أشبه ما تكون بالعظام الفسفورية تلمع أفكارا الا أنها مجردة من اللحم. وان الجو الذى تجرى فيه أحداث المسرحيتين شرقى بسيط والحوار فى « مفرق الطريق » يرتكز على البطلة فحسب دون أى تجاوب أو ايجابية من البطل ، وهو أحسن من هذه الناحية فى « جبهة الغيب »

***

ومن مقالات العدد : « حوار حول الدين والدولة » بقلم محمد النقاش ، «بين جبران والريحانى» بقلم أنور الجندى ، «القبلية النقدية فى مصر » بقلم عبد الحى دياب ، « دراسة فى مشكلة الفن » بقلم م. وليد فستق . كما ضم العدد ست قصائد لرفيق خورى وحكمت العتيلى وناهض الريس وملك عبد العزيز وموسى صرداوى وفواز عيد ، ثم أربع قصص لعادل آدم وعايدة سلمان وحيدر حيدر وحسن النجمى .

الأديب :

ويطالعنا عدد مايو من هذه المجلة بعشر مقالات منها ثلاث تناولت فقيد الأدب المهجرى عبد المسيح حداد الذى زار القاهرة منذ ثلاثة أعوام حين زار وطنه لبنان بعد هجرة فى الولايات المتحدة دامت ثلاثا وخمسين سنة . وأول هذه المقالات الثلاث كتبها الأستاذ وديع فلسطين وبث فيها عددا من آراء طائفة من الكتاب والأدباء فى عبد المسيح حداد كالدكتور أبى شادى وجورج صيدح ونظير زيتون والبدوى الملثم ، ثم تكلم عن شخصية حداد وجهاده الصحفى فى جريدته الذى ظل يصدرها فى نيويورك منذ عام ١٩١٢ الى أن اضطر الى وقفها عام ١٩٥٧ بعدما تبين أن دولة المهجر تؤذن بزوال ، وأن اللسان العربى فى بلاد المسيسيبى قد استعجم واستبهم وانعقد ، على أسف منه وأسى . ولكنه ظل السنوات الخمس والأربعين السنة التى صدرت فيها داعيا الى كل معنى عربى كريم فى الأدب أو فى الفن أو فى الاجتماع أو فى القومية . أما المقالان الاخران عن عبد المسيح حداد فهما للاستاذين محمد عبد المنعم خفاجى ومحمد الميساوى الجمنى .

***

ومن مقالات العدد : « فى نشأة العلم والطريقة العلمية » بقلم اميل توفيق ، « أثر الزيات فى اليقظة العربية » بقلم محمد رجب البيومى ، « بين القصر والقيد » بقلم عيسى ميخائيل سابا وهو عرض سريع لادب أبى القاسم المعتمد بن المعتضد العبادى قاضى اشبيلية وصاحبها ، « أبو الهول بين شوقى وشكرى » بقلم محمود محمد سليمان ، « التجديد فى الشعر العراقى المعاصر » بقلم خضر عباس الصالحى . قال فيها بعد أن مهد لكلامه بتأريخ الشعر الحر فى العراق منذ سنة ١٩٤٧ حين بدأ بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ينشران شعرا حرا ان كثيرا من الشعراء المعاصرين ارادوا اقتفاء أثرهما فوجدوا فى التقليد والاحتذاء بضاعة سهلة التداول ، وزعموا أن فى التحرر من الأوزان والقوافى مجالا فسيحا فى التعبير الصادق عن أدق الاختلاجات النفسية وأعمق الانفعالات العاطفية ، ورأوا فى الثورة على مفاهيم الشعر العربى القديم خلاصا له من القوالب اللفظية البالية والتراكيب الكلامية التقليدية ، وتذرعوا بحجة انقاذه من أغلال الجمود والتقريرية فى التعبير . ويمضى الكاتب فى تصوير موجة الاضطراب فى النظم وازدحام الصور وانعدام ترابطها وتداعى الالفاظ مما اندفع فيه هؤلاء الشعراء يقول « وهكذا بدت زمرة من شعراء الشباب تكتب بلا وعى هذا اللون من الاضطراب الموسيقى وركاكة التعابير ، وطفقت الصحف والمجلات تنشر قصائد مفككة نثرية الاسلوب ، مهلهلة النسيج ، ضعيفة القالب ، متحللة من أكثر القيم الفنية للشعر العربى القديم ، وزاخرة بزخرف القول وبهرج الكلام وبضرب من الابهام لا معنى له وبكلمات متنافرة وجمل متضادة تحشر على غير رشاد وهدى »

ثم يقول : « ان اللجوء الى هذه المحاولات الغامضة فى تبنى الأشكال الشعرية الجديدة ذات التراكيب المجهدة بالأخيلة ، والمبالغة فى عرض الصور ، وتهافت اللفظ ، وضبابية المعنى ، ونشاز الموسيقى ، لايراد منه خدمة وتطوير الشعر العربى العمودى الذى رفع تراثنا الفكرى الى مستوى الآداب العالمية » .

ويمضى بعد ذلك الى نهاية مقاله فيقول : « وليس من المنطق الصحيح الوقوف كعقبة كأداء أمام اتساع نطاق حركة الشعر الحر كلون من ألوان الأدب ليثبت صلاحيته للبقاء . ولكن يجب الا يكون انتشاره على حساب هدم أركان الاوزان الشعرية التى ورثناها من الأجداد ، والتى هى السبب فى اضفاء الجمال الخلاب على شعرنا العربى واكسابه تلك الموسيقى الساحرة التى تهز المشاعر وتحرك العواطف ... »

***

ويضم هذا العدد ثلاث قصص منها واحدة عنوانها « الطبيب افلاطون » للفيلسوف الأمريكى اروين ادمان ترجمها الاستاذ مبارك ابراهيم . كما يضم عشر قصائد الى جانب أبوابه الدائمة .

المعرفة :

هذه المجلة التى تصدر فى دمشق عن وزارة الثقافة والارشاد القومى ويرأس تحريرها الاستاذ فؤاد الشايب قد صدر عدد مايو وهو الثالث من سنتها الثانية مستهلا بمقال عنوانه موقفنا ازاء الفلسفة » للدكتور جميل صليبا، وكان قد نشر القسم الأول منه فى العدد الأول من السنة الثانية من مجلة « المعرفة » . وهو هنا يتحدث عن موقفنا ازاء الفلسفة الغربية ، فهو بعد أن ذكر طرفا من صفات الفلسفة الأوروبية الحديثة قال ان الأخذ بالفلسفة الغربية على علاتها دون الملاءمة بينها وبين حاجاتنا ومنازعنا لا يهدينا سواء السبيل فى مجتمع عربى حائر بين روحانية العقل ومادية العلم . فكما أن دراسة الفلسفة العربية القديمة لاتوجب علينا الوقوف عند الحد الذى بلغته كذلك الاعتقاد أن الفلسفة الغربية مؤلفة من حقائق ثابتة تفرض نفسها علينا من دون تغيير أو تبديل لا يطلق أفكارنا من عقالها . فلابد اذن من الوقوف ازاء هذه الفلسفة موقفا انتقاديا ، ولابد لنا كذلك من ترجمة مانحتاج اليه من كتب الفلسفة الغربية قديمها وحديثها . وهو يرى أنه ينبغى أن نعيد ترجمة الكتب اليونانية من لغتها الأصلية باسلوب عربى واضح وبيان مشرق ، وأن نترجم كتب المتاخرين من فلاسفة الغرب عن لغاتها الاصلية كذلك لانها اذا نقلت عن لغة ثانية كان ذلك باعثا على غموض الافكار واضطراب الاصطلاحات . على أن

يتولى ذلك الاختصاصيون الذين يجدون فى علمهم ثروة تمكنهم من تفهم الأفكار واختيار الألفاظ الصالحة للدلالة عليها .

وفى رأى الدكتور صليبا اننا اذا شئنا أن نضيف الى ثقافتنا العربية الحديثة كتبا تمثل التفكير الأوروبى الأصيل **وجب علينا أن نختار من كل مذهب أفضل فلاسفته ومن كتب كل فيلسوف أروعها ، حتى اذا اجتمعت هذه الآثار فى اللغـــة العربية كانت بمثابة لقاح فكرى جديد دافع الى ثروات فكرية جديدة .**

وضم هذا العدد فى باب العلوم والبحــوث الاجتماعية مقالين أولهما بعنوان « **أزمة حضارة** » لجورج دوهاميل تعريب الدكتور ابراهيم الكيلانى ، والآخر بعنوان «**العلم الحديث ومصير الانسان والحضارة** » للدكتور موسى الخورى .

***

ثم نشرف على باب الأدب ليطالعنا مقال للدكتور زكى المحاسنى عنوانه « **قطب العلماء الصوفى الشيخ عبد الغنى النابلسى** » الذى **كان صوفيا من الطراز الأنقى وكانت الصوفية التى فيــه تفجر شاعريته بشعر عذب مصفى مكين** ـ كما يقول الدكتور المحاسنى ـ وقد ولد بدمشق فى شهر ذى الحجة سنة ١٠٥٠ هـ وســـكن الصالحية منذ عام ١١١٩ هـ حتى مات بها فى شعبان سنة ١١٤٣ . والمقال الذى كتبه الدكتور يعطينا صورة للرجل من خلال اطـار أدبى فنى ممتاز أوحت به اليه زيارة لضريح الشيخ النابلسى انطلق فيها خاطره منسرحا فى تأملات صوفية .

***

وضم هذا الباب كذلك مقالا عنوانه « **من شــــعر الأسر فى الاسلام** » كتبه الدكتور عبد الــــكريم الاشتر عن أبى فراس الحمدانى ، ثم مقالا للاستاذ دى لوكاس أستاذ الأدب الاسبانى فى جامعــة برلين الغربية عن جوســـتافو ادولفو بيكر الشاعر الاسبانى مع مختارات مترجمة من شعره ، ثم قصة عنوانهــــا « **مذكرات الحاج عبد القادر** » بقلم صدقى اسماعيل .

ويضم باب الفنون مقالين أولهما « **المحاولات الحديثة فى فن المسرح الشعبى** » للدكتور سلمان قطاية ، والآخـــر « **نماذج من الخزف الاســـلامى فى التحف الوطنى بدمشـــق** » بقلم محمد أبو الفرج العش .

أما كتاب الشهر فهو **الشاعرملارميه فى ضوء التحليل النفسى** للدكتور شارل مورون وقد عرضه وقدمه الدكتور سامى الدروبى

الفــكر :

أمامنا العدد السابع « ابريل » من السنة الثامنة من هـــذه المجلة الثقافية التى تصدر فى تونس ويتولى تحريرها البشير بن سلامة .

ومن مقالات هذا العدد الطليعة مقال عنـــوانه « عبقرية ابن خلدون » بقلم احمد خالد تناول فيه شعور ابن خلدون بطرافته ثم ابن خلدون والحياة السياسية ، وابن خلدون وابن الخطيب، ثم التفكير فى نشأة الدول واضمحلالها ، ومظاهر عبقريةابن‌خلدون، ومكانته فى عصره ، ثم مكانته العلمية بالنسبة الى الخلف .

وما يكاد هذا المقال ينتهى حتى يلحق به مقال آخر عنـــوانه « التاريخ وفلسفته فى نظر العلامة توينبى » يستهله كاتبـــه « أبو الوليد » بالحديث أولا عن الفيلسوف المؤرخ ابن خلدون الذى كان فى **طليعة أولئك الذين لم يريدوا أن يقتصروا علىدراسة التاريخ كسلسلة من الاحداث والكوارث المتعاقبة على مسرح الزمن فى غير ما استنباط نواميس معقولة تربطها وتفسرها تفسيـرا منطقيا شاملا شافيا يوحد أشـــتاتها ويلقى شبه شبه الضوء الكاشف على مغزاها وطبيعة كيانها ومنحى ســيرها وجريانها** ، لينتقل الى الكلام **على مؤرخ هو فى طليعة المؤرخين العصريين الذين درسوا درسا فلسفيا متعمقا تاريخ الحضارات مستخلصين من بحوثهم آراء ومذاهب فى الفكر تنسحب على التطور العام للبشرية جمعاء** . وهو المؤرخ الانجليزى أرنولد ج. توينبى .

***

ومن مقالات هذا العدد « **الديموقراطية والاشتراكية** » للدكتور عبد المجيد رزق الله ، « **حديث الشمول** » للمرحوم مصطفى آغه الذى انتقل الى جوار ربه منذ سنوات . والمقـال مصوغ على هيئة حديث عن الخمر **بين اثنين ، أو مناقشة بين ضدين : رجل أقلع وتاب ، وآخر عكف عليها وأناب** . والمقال يعطينا صورة لأدب الفقيد التونسى وأسلوبه الرشيق .

المعارف :

تحت عنوان « **عمق الكائن البشرية فى السريالية والوجودية** » **كتب جميل كاظم المناف مقالا يقول فيه** ان السريالية من حيث **كونها تسقل بالانسان الى داخله وتجازف بأخلاقه وانسانيته** تطابق نظرية فرويد عن اللاوعى والكبت والتضخم الجنسى ، بل ان أغلب الكتاب السرياليين يستشهدون بمقاطع من مقالات فرويد **... أما الوجودية فهى عكس السريالية التى تهتم بالقيم الذاتية والماهويات الفكرية المتكونة من خلال الضياع . فكرة الوجودية قبل كل** شىء تميل الى التشديد على أهمية الوجود . فالوجودى لا يهتم بالمفاهيم المجردة التى **يهتم بها السريالى ، فهو على طرفى** نقيض من الروح الدينامية وفلسفة الداخل والاحلام ومواجهة اللاواقع لكشف الواقع . **ثم قال ان فلسفة الوجودية ترتكز** على الواقعية التى تجعل الشخص يمتاز بخصائص نوعية تعطبه قيمة ذاتية بكون فيها آراءه . **ثم يعود فيقول** ان السريالى يقول فى حالة اللاوعى والغيبة تبرز جذور الكائن كما هى فى ذاتها ، أما الوجودى فيقول ان الفكرة العدمية ـ قدم الموت ـ أقل ترويعا وتضمينا للقلق من التفكير بالخطايا حين يكون الانسان مؤمنا بالعدالة الخالدة .. **ثم يختم المقال بأن السريالية والوجودية** فكرتان ضد الزيف الحضارى وآلية العالم الحديث وأوتوماتيكية التكنولوجيا ، وهما نوع من الحرية المتطرفة التى تمجد الفرد وذاتيته . **وان فى الوجودية** بعض الجوانب الانسانية وبعض الآراء الصائبة ولكنها تجعل الاختيار أول شىء يعتد به وحتى لو اختار الانسان الشر فاختياره حسن ، وعمق الكائن البشرى فيه يتجلى فى صورة الوعى والمعرفة وتحمل المسئولية والقلق الذى يحمل فى مصيره ومصير الآخرين . ولكن هذا العمق يتلاشى ويصبح عملية عابثة عندما يظل الانسان الذاتى السريالى والوجودى فى الغريزة والضياع والوهم .

ومن موضـــوعات العدد « الموسيقى عند اليونان » **لسليم الحلو** و « حربة الأديب » **لمرشد شنبو** و « **أدبنا فى اللامعقول** » **لوليم الخازن** و « **رأى فى شعر عبد الصبور** » **لسعيد الشيبانى** و « **فيلكس فارس** » **لأنور الجندى** .

ثم تضمن العدد قصتين ومسرحية وثمانى قصائد .





المجلات الانجليزية والامريكية

تقدمها : الدكتورة فاطمة موسى

الملحق الادبى لجريدة التيمس Times Literary Supplement

درجت هذه المجلة القيمة على اصدار اعداد خاصة بموضوع بالذات كل بضعة اسابيع ، وقد صدر لها فى عام ١٩٦٣ ثلاثة اعداد خاصة حتى الآن ، كان الاول عن كتب الاطفال والثانى عن الكتب الدينية ، والثالث الذى نعرض له اليوم من انتاج الكتاب Book Production ، وقد صدر هذا العدد فى الاسبوع الاخير من شهر أبريل ويحوى الى جانب مقالات المتابعة الثابتة عددا من المقالات الخاصة عن صناعة الكتاب فى امريكا وعدد من الدول .

وفى المقال الافتتاحى (ويقع فى منتصف الصحيفة دائما) تحدث المحرر عن مستقبل انتاج الكتب فاشار الى التغيرات التى طرات على فن الطباعة فى النصف الثانى من القرن العشرين والى التجديدات التى دخلت على صناعة التجليد التقليدية ، مما أدى الى ظهور نوع جديد من الكتاب تدخل فيه الكلمات والصور والرسوم البيانية فى كل متكامل ، ويشير الكاتب الى الامكانيات الواسعة لدقة التوصيل التى تفتحها هذه الاختراعات الجديدة أمام المؤلف والمصمم ، ويقول الكاتب : « لقد دخلنا اليوم فترة مثيرة آسرة فى نشر الكتاب فأمامنا مدى واسع من التطورات التكنيكية تنتظر أن يستغلها الكاتب المبدع والمصمم والناشر الجرىء اذا كان مستعدا أن يتخذ وسائل نشطة وأن يتخلى اذا لزم الامر من الوسائل التقليدية لتوزيع انتاجه . فقد أصبح للكتاب كأداة من أدوات الحضارة دور هام فى هذا العصر الملىء بحشد من التطورات الهامة فى العلوم والتكنولوجيا ، والافكار السياسية والاجتماعية ، وعلى المختصين فى ميدان من الميادين أن يتعرفوا بطريقة ما على أفكار وأهداف من يعملون فى الميادين الاخرى ، كيلا ينهار ما حققه العلماء والباحثون والفنيون فى قرننا هذا من نجاح ، وقد يلعب الراديو والتليفزيون والفيلم دورا هاما فى هذا المضمار الا أن الكتاب يمتاز على كل هذه الوسائل بانه سالب وباق وسهل الحمل ، فصاحب الكتاب يأخذ منه ما يريد أينما يشاء وفى الوقت الذى يناسبه وبالسرعة التى توافقه ، ويمكن أن يعود اليه مرة بعد مرة كلما أراد ويمكنه أن يرجع الى عدد من الكتب فى نفس الموضوع ، يرجع اليها فى وقت واحد ليصل الى حكم شخصى متزن ، وهذا ما لا توفره أية وسيلة من وسائل الاعلام . »

ويرى الكاتب ان التطورات الجديدة فى صناعة الكتاب تحتاج الى نوع جديد من الكتاب ، لا تقتصر خبراته على حسن استعمال الكلمات ، بل يزيد عليها المعرفة بفنون التوصيل البصرى ، فيستخدمها بمهارة خلاقة ، مثله فى ذلك مثل المخرج بالنسبة للفيلم ، فهو يستخدم الرسام والطابع والمصور وغيرهم من الخبراء ويوجههم بحسب تصوره الاساسى لموضوعه .

وفى العدد مقالات هامة عن الطباعة والتسويق فى المانيا الغربية وفرنسا وأمريكا ودول الكومنولث ، وعما يسمى الآن بثورة الاغلفة الخفيفة paper backs فى الكتب الانجليزية وتأثيرها على رواج الكتاب بوجه عام ، وعلى فنون اخراج الكتب وغير ذلك مما يهم القائمين على صناعة الكتب فى بلادنا ، وبه عدد من البحوث عن تاريخ الطباعة وتاريخ الكتابة الابجدية وعن الكتب والموسوعات المصورة التى تمتلىء بها الاسواق اليوم وكلها بحوث قد تفيد القائمين بأمر المكتبات والمشرفين على تمويلها بالمراجع اللازمة .

وقد نشب نقاش على صفحات المجلة منذ شهور حول متحف بيت آل برونتى فى مقاطعة يوركشير ، وهو البيت الذى نشأت فيه الشقيقات اميلى وشارلوت وآن برونتى (اميلى مؤلفة مرتفعات وذرنج ، وشارلوت مؤلفة جين اير) والبيت ملحق بكنيسة صغيرة فى قرية منعزلة فى برارى يوركشير تدعى هاورث (فقد كان الاب برونتى راعى الكنيسة فى المنطقة) وهذا هو البيت الذى نشأت فيه الشقيقات الموهوبات فى النصف الاول من القرن التاسع عشر وقاسين فيه شظف العيش وخيبة الامانى اذ فسد أخوهن برانويل الذى كان معقد آمالهن جميعا وانحدر الى الشراب والمخدرات ، وتوفيت شقيقات أخريات بداء الصدر واحدة بعد أخرى ، وهو البيت الذى كتبت منه اميلى برونتى روايتها الخالدة مرتفعات وذرنج فصورت أعنف حب عرفته الرواية الانجليزية ، وصورت مناظر الطبيعة التى تحف بالبيت الصغير القابع الى جانب الكنيسة المنعزلة .

وقد أضحى هذا البيت منذ مطلع القرن متحفا تشرف عليه جمعية من المهتمين بدراسة آثار الشقيقات الثلاث ، ويؤمه الزوار من جميع انحاء العالم ، وقد الحقت به مكتبة عملت الجمعية على أن تضم المراجع والمخطوطات الخاصة بهذه الدراسات وقد نشب الخلاف بصدد تجديدات أدخلت على البيت اذ اقترح عدد من المشرفين عليه تغطية جدرانه بالورق من أنواع والوان مما كان يستعمل فى ذلك العصر ، وفرش أرضية بعض الحجرات بالسجاد ، واستقال عدد من مجلس الادارة احتجاجا على هذا التصرف ، فمع اعترافهم بأن الاثاث الجديد يناسب العصر الذى عاشت فيه الشقيقات الا أنهم يرون أن الشقيقات كن أفقر من أن يحصلن على مثل هذا الاثاث ورجع الطرفان الى ذكريات الكاتبة اليزابث جاسكيل التى زارت شارلوث برونتى فى هاروث بعد وفاة شقيقتيها وكتبت ترجمة لها ، رجعوا الى كتاب مسز جاسكيل لاثبات ان الحجرات والنوافذ كانت عارية فى حياة الشقيقات وأن فرش البيت بأثاث حتى لو كان من ذلك العصر سيفسد قيمته كمتحف ، وقد دخل فى النقاش على صفحات الملحق الادبى للتيمس باحثون من المهتمين بادب الشقيقات فى جميع انحاء العالم ، ويتضح للمتتبع للمناقشة أن المسألة ليست مجرد مناصرة عدد من أعضاء مجلس الادارة ضد العدد الآخر ، ولكنها مشكلة جوهرية بالنسبة لكل المتاحف التى ترمى الى تخليد ذكرى اى عظيم او نابه فى تاريخ الامم ، وهى هل يوجه القائمون بأمر هذا الاثر التاريخى سياستهم نحو اجتذاب الزائرين الذين يدفعون شلنا او شلنين اجرا للدخول هل نجعل من مثل هذا المتحف شيئا يجذب عامة الناس للفرجة ام نجعل منه محرابا للدراسة يقصده الباحثون للانتفاع بمكتبته وبمخلفات الشقيقات من مخطوطات أو ملابس وغير ذلك فى الدراسة ، ونتنازل فى هذه الحالة عن الدخل الذى يدره سيل الزوار الجهلاء الذين قد يؤدى اقبالهم الى افساد الاثر التاريخى افسادا تاما .

ويرى أصحاب الرأى الثانى أن الاحتفاظ بوقار المكان التاريخى وبالصبغة الجادة فى كل ما يحيط به لا يعنى بالضرورة عزوف الزوار عن مشاهدته ، ويضربون لذلك مثلا فى حسن الادارة متحف الشاعر الانجليزى وليم وردزورث شاعر الطبيعة الرومانسى ، وهو كوخ الحمامة dove cottage الذى كان الشاعر يسكنه فى منطقة البحيرات النائية على الحدود بين انجلترا واسكتلندا ،

حيث عاش بعيدا عن صخب المدينة وكتب جل قصائده الشهيرة ، والكوخ اليوم متحف يؤمه الزوار بالآلاف فى جميع فصول السنة، وقد الحقت به مكتبة قيمة من البحوث والمخطوطات وحافظ المشرفون على شكله الاصلى وأثاثه الاول بما فى ذلك الحديقة والمناطق المجاورة ، لما يزيد على مائة سنة .

ان المحافظة على تراث النابهين من ابناء الامة من أوليات الوفاء لذكراهم ولما اسدوه لها من خدمات فى ميدان السياسة أو العلوم أو الفنون ، وهو مدعاة لضبط الدراسات التى تقوم على آثارهم ، فأين اليوم متحف عرابى ، وهل بيننا الا قـلة يعرفون أين ولد او اين عاش ، وأين متحف محمود سـامى البارودى ، وحافظ ابراهيم ، بل اين متحف بيرم التـونسى وزكريا احمد ؟

مقالات فى النقد : Essays in Criticism

(فصلية تصدر فى اكسفورد ، رئيس تحريرها الاستاذ بيتسون استاذ الادب الانجليزى بجامعة أكسفورد)

فى العدد الاخير (يناير ١٩٦٣) بحث قيم عن الصنعة فى رواية تولستوى العظيمة الحرب والسلام ، يظهر فيه الكاتب عجبه من ان هذه الرواية لم تتعرض لنقد أو تحليل مفصل بالرغم من اهتمام القراء بها ، ويعزو الكاتب هذا الى ضخامة الرواية وسعة موضوعها مما يبث اليأس فى قلب الناقد فيلقى بادواته جانبا ازاء هذا الاثر الفنى الضخم ، كما يعزو ذلك الى استئثار دستيوفسكى باهتمام النقاد فى هذه الايام ، للارهاصات الوجودية والفرويدية التى تبدو فى قصصه مما يجعله اقرب الى عصرنا المأزوم .

ويورد الكاتب آراء بعض الكتاب الانجليز من أمثال فورستر وجيمس ممن يرون أن الحرب والسلام كتاب خال من الشكل او النظام ، ويدحض هذا الرأى على أساس ان للرواية شكلا خاصا وان كان يختلف عن الشكل التقليدى فى روايات من امثال مدام بوفارى أو صورة سيدة ، فهو لا يعتمد على نظم الاجزاء فى سلك أو حبكة plot موحدة ، بل يعتمد على نمو الموضوع أو عدد مركب من الموضوعات المتصلة بعضها ببعض من خلال شبكة معقدة من التوازى والتضاد والتكرار مع التنويع ، ويمكن تتبع هذا الشكل من خلال سير الابطـال الثلاثة ، بيير وآندرى ونيقولاس فحياتهم تلتقى وتتفرق فى جميع المراحل الهامة فى الرواية .

وتتضح براعة تولستوى فى تشكيله للاجزاء الخمسة عشر من الرواية ، فلكل من هذه الاجزاء خطة داخلية بنى عليها وتتفق مع الاثر الذى يرمى اليه الكاتب ، فقد ينظم احدها حول موتيف واحد motif وبعض التنويعات عليه ، ويضرب لذلك مثلا الكتاب الخامس من الرواية وكله يدور حول « الميلاد الجديد » لابطاله الثلاثة ولشخصيات اخرى فى الرواية .

وفى نفس العدد بحث من كتاب ما زال تحت الطبع ، نشره مؤلفه الاستاذ هارفى ليستفيد من آراء النقاد قبل أن ينتهى من تأليف الكتاب ، وهو تقليد جديد تزمع المجلة أن تتبعـه فى المستقبل ، والبحث عن « الشخصية والاشياء فى موضعها من الرواية » يبدؤه بالاشارة الى الدور الذى تلعبه الاشياءالجامدة التى يرد وصفها فى القصة أو الرواية فى ادراكنا للشخصية ،

ويضرب لذلك مثلا شهيرا قصة ديكنز صديقنا المشترك Our Mutual Friend حيث يصور لنا الروائى بيت محدث النعمة ، فيصف بالتفصيل قبح الاثاث وجدته وارتفاع ثمنه ، ويمكننا بطريقة عبقرية من أن نخلع صفات الاثاث هـذه على شخصية صاحب البيت واهله وهم اغنياء صناعة أى ما يعادل اغنياء حرب عندنا « ولا يكفى أن نقول ان مائدة الطعام تعكس صفات محدث النعمة وترمز اليها ، وقد تبدأ الفقرة التى تصف مائدة الطعام التى يتملقها الضيوف ، تبدأ فى هذا الاتجاه ، ولكنها بعد قليل تتجه (اتجاها آخر)اذ تصبح الاشياء نفسها بودسناب (محدث النعمة) نفسه هو وضيوفه ، ونرى الملاحة والملاعق والشوك والسكاكين تنبض بحياة أعمق من حياة الضيوف الذين يصبحون للحظة قصيرة مجرد اشياء ، وقد لاحظ النقاد عموما قدرة ديكنز على بعث الحياة فى الاشياء الجامدة وشبهوه فى هذا بالرسام الساخر هوجارث (رسام من القرن ١٨) »

وفى المجلة باب لنقد الكتب الجديدة ، ومنبر للاراء النقدية Gitical Formen ، يناقش فيه الاستاذ بول ويست من جامعة بنسلفانيا طبيعة القصص ، والنقاش رد على آراء سابقة وردت فى اعداد ماضية من الرواية الجديدة فى فرنسا على يد ناتالى ساروت ، وآلان روب جريى ، وقد بدأ الاستاذ بمناقشة مبحث الواقعية فى الفنون عموما ثم فى القصص ، ثم فى الرواية ثم فى اللا رواية كما تسمى هذه المدرسة الجديدة ، وهى مناقشة جديرة بالترجمة منذ بدايتها فى الاعداد السابقة .

***

شعر poetry

(شهرية تصدر فى شيكاغو)

فى عدد مارس من مجلة شعر قصيدة بقـلم الناقد الكبير ريتشاردز .. وريتشاردز استاذ للنقد معروف منذ العشرينات ، منذ نشر كتابيه النقد العملى ومبادىء النقد الادبى وهو اليوم ينشر اشعارا قصيرة من حين لآخر ، وشعره يثير التساؤل ، ويدل على مبلغ شجاعته فى الوقوف موقف الشاعر بعد ثلاثين سنة من الاستاذية والنقد ، والقصيدة « مهداة الى ماريان مور فى عيد ميلادها الخامس والسبعين » وهى من وزن ايطالى قديم ولكنه هنا مقطع يقول فى منتصفها :

هل هو رداء

ترتديه النفس

تجربه

تطوله

تضيقه

***

تجرب ماذا ؟ ملبس فصل ؟

تطول ماذا ؟ ليس المكان وحده

تخدع من ؟

وهكذا بالنظام
لن يعترض معترض
على خداع نائيه
بديل الرداء

***

ولعل هذه القصيدة خير مثال على رأى النقاد المحدثين من أن الشعر لا يترجم !

وفى العدد مجموعة من القطـع القصيرة لشاعر يظهر على صفحات هذه المجلة للمرة الاولى ويدعى جاى دافنبورت وهو يدرس الادب فى بعض الجامعات الامريكية ، ولعل أطرف هـذه المقطوعات مقطوعة بعنوان « الى ناقد » .

عندما تلومنى
وتهاجم شعرى
فأمسك بصرصور الغيظ
من جناحه
واتهمه بالصوصوة

والملاحظ انه هنا استعمل تشبيها جديدا غير الصورة الدارجة عن الشاعر كطائر مغن .

وفى باب النقد تعليق على دواوين خمسة من دواوين الشعراء الجدد ، ونقد لديوان جديد للشاعر لويس ماكنيس

مجلة المسرح العالمى World Theatre

(فصلية تصدر عن معهد المسرح العالمى بمساعدة اليونسكو)

بدأ العدد الاخير من هذه المجلة وهو آخر عدد صدر فى ١٩٦٢ بدأ سلسلة من البحوث عن الدراما فى العقـد الماضى أى الخمسينات ، وفى الافتتاحية أعلن رئيس التحرير عزم المجلة على اصدار سلسلة من هذه الاعداد لدراسة التطورات التى طرأت على المسرح العالمى فى تلك الفترة الخصيبة ، وهو يرى أن هناك تغيرات جوهرية فى هذا الميدان بين ١٩٥٠ - ١٩٦٠ ، من أهمها الاعراض عن مسرح الطبقة الوسطى ففى فرنسا نرى مسارح الشعب ، ومراكز الدراما فى الاقاليم تمثل هذا الاتجاه ، وفى انجلترا ثبتت أقدام مسرح رويال كورت (الذى بدأ بعرض أعمال أسبورن وغيره من الكتاب الجدد) ومسرح الورشـة Theatre Workshops ، وفى ايطاليا مسارح شعب فى ميلان وجنوا وتورين ، وقد شهدت الخمسينات نشاطا مسرحيا هاما فى البرازيل والهند وبولندا ويوغوسلافيا وفى أفريقيا نشاط يبشر بالخير .

وفى هذا العدد حديث أجراه هنرى براندون مراسـل السنداى تيمس فى واشنجطون ، أجراه مع الكاتب المسرحى الكبير آرثر ميلر (وقد سبق نشره فى جريدة السنداى تيمس فى حينه) وقد سأله المراسل عن المكارثيه وما أدى الى هزيمتها فى أمريكا وأجاب ميلر بانه من المؤسف أن الذى هزم المكارثية لم يكن قوى اليسار أو التحرر ، بل كان الجيش الامريكى ولذا فقد مات ماكارثى ولكن ما يمثله الرجل يمكن أن يشب ثانية فى أى وقت .

وفى العدد بحث عن المسرح الانجليزى فى الخمسينات بقلم جون رسل تيلور ، بمثابة تلخيص لكتاب له فى نفس الموضوع وهو عرض قيم جدير بالترجمة والدراسة ويفيد القائمين بتدريس اتجاهات المسرح الحديث أيما فائـدة ، وبحث عن المسرح فى البرازيل وآخر عن المسرح الالمانى .

ولعل من أطرف المقالات مقال عن المسرح الهندى فى أيام الاستقلال بقلم سنهالاتا سانيال وهى مدرسة وممثلة ومؤسسة فرقة مسرحية من النساء فى لاهور ادمجت أخيرا فى مسرح الفن بدلهى .

وتقول الكاتبة ان التقسيمات التى يعرفها المسرح الاوروبى الى دراما وأوبرا وباليه غير معروفة فى المسرح الهندى فالرقص والموسيقى جزء لا يتجزء من التقليد الهندى المسرحى الذى يقوم على أسس وردت فى رسالة قديمة فى فنون المسرح عمرها ما يزيد على الفين من السنين تسمى ناتيا شسترا وهى تفوق كتابى ارسطو من الشعر والخطابة فى اكتمالها واحتوائها على أسس علم الجمال بالنسبة للمسرح الهندى .

ومهما تفرنج الهندى وقلد المسرح الغربى فلا مناص له من الاعتماد على جذوره التقليدية ، وقد افترض مؤلف الرسالة فى المثل حذقه للموسيقى والرقص « ولغة الاشارات » ، وقـد ارتبطت جميع الاحداث الهامة فى تاريخ المسرح الهندى باندماج هذه الاشكال المختلفة فى انتاج موحد .

وفى الاربعينات كانت مشكلة التحرير هى العنصر الغالب على المسرح فى الهند اذ ملكت تفكير الجميع فى كل المستويات ، وقد قدم مسرح بريثفى فى دلهى أكثر من مسرحية عن وحدة الهندوك والمسلمين ووضع شانكار الراقص الشهير عددا من الرقصات تعالج مشاكل العصر الحديث ، (مثال ذلك ايقاع الحياة والعمل والآلة) .

ولعل ظهور مسرح الشعب الهندى فى الاربعينـات كحركة تشمل الهند كلها من أهم أحداث تلك الفترة ، فقد قام عدد من الممثلين والراقصين والفنين بتكوين فرقة تجوب انحاء الهند على أثر المجاعة الكبرى فى البنغال ١٩٤٣ - ١٩٤٤ ، وذلك لمساعدة ضحايا المجاعة ، وولد مسرح الشعب الهندى من هذه الحركة ، وقد تكون حول نواة من راقصى فرقة شانكار التى كانت قد حلت وكان برنامجه الالتزام والمشاركة الفعالة فى تحديد مصير الشعب الهندى ، واتخذ مادته من الاشكال المهملة للفنون الشعبية ، وكان من أشهر برامجه باليه بعنوان الهند الخالدة مس مشاعر الجمهور مس الكهرباء .

ولكن مع الاستقلال جاء تقسيم البلاد الى دولتين وكان هذا الجرح الغائر بمثابة طعنة شديدة لحركة الاحياء المسرحى ، فقد انجلى الموقف بعد الاستقلال عن أحزاب متنافرة ثم اتخـذت الحركة المسرحية أشكالا جديدة فى الخمسينات .

وبعد فالمقال طويل مفصل وبه من المعلومات الشيقة عن المسرح فى قطر شرقى قريب الى نفوسنا ما هـو جدير بالترجمة المضبوطة ، فقد طال تعلق أبصارنا بالغرب وما يأتى منه ، وطال اهمالنا لحضارات الشرق المجاورة وما يجرى فيها ، ولعـل القائمين بأمر المسرح بيننا يولون المسرح الشرقى بعض عنايتهم .

تحرص « المجلة » بين ما تحرص عليه على أن تفتح كل نوافذها على تيارات الفكر الانسانى فى الشرق والغـرب ، وأن تعرف فى الوقت نفسه بكل مراكـز الاشعاع الفكرى فى الوطن العربى ، ولاشك أن البرنامج الثانى باذاعـة الجمهورية العربية المتحدة يمثل مركزا من أهم هذه المراكز ، لذلك فقد حرصنا على أن نقدم هـذا الباب الجديد أو النافذة التى يطل منها قارىء « المجلة » على ما يقدمه هذا البرنامج من مواد ثقافية على أكبر قدر من الاهمية .

بقلم : نور الدين مصطفى

لماذا لجأ البرنامج الثانى الى اذاعة المسرحيات المنقولة ..؟

حين بدأ البرنامج الثانى ارساله فى عام ١٩٥٧ كانت من أهم المشاكل التى واجهته فى اختيار فقراته مشكلة تقديم المسرح العالمى . بل كانت هذه المشكلة اختبارا عسيرا للاذاعة ككل . فلأول مرة بدأ التفكير فى اذاعة نص لم يكتب للاذاعة أساسا ، بل كتب لحقل بينه وبين الاذاعة أوجه اختلاف وتباين كثيرة ، وهو المسرح . وأخـذ المشرفون على البرنامج الثـانى آنذاك يتدارسون هذه المشكلة ويحاولون ايجاد حل لها ، ولعب الاجتهاد دورا كبيرا فى حل هذه المشكلة ، حتى تبلور فى ثلاثة اتجاهات أخذت سماتها تتضح وتتخذ شكلها النهائى تدريجيا وعلى السنوات التى انقضت من عمر البرنامج الثانى حتى الآن .

أما الاتجاه الاول ، وهو الاتجاه المنطقى المتمشى مع جـدة التجربة فى ذلك الحين ، فكان اعداد النص المسرحى اعدادا اذاعيا بمعنى الغاء وصف المنـاظر من النص وكذلك الحركة المسرحية التى لا ترتبط ارتبـاطا مباشرا بالحوار الدائر بين شخوص المسرحية والاستعاضة عنهما باضافة فقرات الى الحوار توضح للمستمع المكان والاحداث التى تدور فيه ، وتغنيه ـ ولو بصورة جزئية ـ عن عنصر الرؤية الذى يكون أحد العناصر الأساسية فى ارتباط المتفرج بالمسرح . ورغم اعتراف كثير من الاذاعات العالمية بعملية الاعداد الاذاعى ، ورغم أن باقى برامج اذاعتنا تستعين فى بعض الاحيان بالنص المعد ، الا أن هناك نقطة هامة ترتبط ارتباطا وثيقا بعملية الاعداد للبرنامج الثانى ، ذلك أن المفروض فى النص المسرحى الذى يقدم فى البرنامج الثانى انه نص تمت عملية تقييمه وتقديره على المستوى العالمى ، ومن ثم يمثل من حيث التكنيك والاسلوب والمضمون مستوى من أرقى مستويات الخلق الفنى ، وقد كان اعداد مثل هذا النص أو اجراء أى تعديل فيه يحتم أن يقوم بهذه العملية شخص لا يقل فى المستوى عن الكاتب الاصلى حتى يظل النص محتفظا بجوهره ومستواه ، وهذا للأسف ما لم يتوافر فى كثير من النصوص المسرحية التى أذيعت فى بداية ارسال البرنامج الثانى . ولكن هذا الوضع كان ضروريا وطبيعيا بل منطقيا مع جدة التجربة فى ذلك الحين ، وكان لا بد للسفين أن تسير ولو متلمسة طريقها فى بداية الامر الى أن يتضح الطريق وتأخذ خط سيرهـا السليم .

وبعد فترة ليست بالطويلة بدأ ثانى الاتجاهات فى الظهـور متسللا متلصصا فى مسرحيات الفصل الواحد أولا ، ثم تجرأ قليلا قليلا ليشمل المسرح الطويل ، وكان الفضل فى ظهوره لمجموعة المخرجين الشبان الذين كانوا يتولون عملية الاخراج للبرنامـج الثانى فى سنيه الاولى . وهذا الاتجاه هو اذاعة النص المسرحى بحرفيته كاملا دون أى تدخل فيه من جانب المترجم أو المخرج ، فيذاع الحوار كاملا غير منقوص ، أما وصف المناظر والحركة المسرحية (وهذه يكتبها المؤلف لمصمم المناظر والمخرج) فيقـوم الراوى بقراءتها وبذا تتم الرابطة بين المستمع والنص المسرحى المذاع بأحداثه ومناظره عن طريق الراوى وعملية التخيل التى يقوم بها المستمع تلقائيا ، والتى تمثل احدى الاسس الهامة فى العمل الاذاعى . وقد ترك المجال مفتوحا أمام المخرج ليبين عن قدرته واجتهاده فى حسن استغلاله للمعينات الاذاعيـة كالموسيقى والمؤثرات الصوتية بما يخدم النص المذاع ، ويدعم الرابطة بينه وبين خيال المستمع ، ويوضح فى ذهنه الصورة المطلوب تصورها لتكون الجو والاطار الذى تدور فيه وقـائع المسرحية . ورغم ان هذا الاتجاه كان أكثر أمانة ودقة بالنسبة للنص المسرحى والحرفية الاذاعية ، ورغم أنه كان يحفظ للمؤلف حقه فى اختيار الشكل والقالب اللذين يقدم من خلالهما عمله ، الا أنه أخذ عليه أن وجود الراوى وسط أحداث المسرحيـة وشخوصها يضفى عليها جوا غريبا يبعدها نوعا ما ـ عن جوها الاصيل ، ويضيف الى شخصياتها شخصية لم يكن للمؤلف أى دخل فى اختيارها أو تحديد أبعادها ، كما أن قيام الراوى بقراءة السطور التى كتبت أساسا لتحديد الحركة المسرحية خلال الحوار يقطع على المستمع تسلسل خياله مع الحوار الدائر ويشتت ذهنه نوعا ما ، كما أنه يثير فيه شيئا من الضيق وخاصة اذا كان هذا المستمع على قدر عال من الذكاء يمكنه من استنباط صورته الخاصة التى تتكون فى ذهنه تدريجيا مع تسلسل الحوار المسرحى ويرى خلالها النص المسرحى بخياله . وخلال هذا الاتجاه قدم البرنامج الثانى كثيرا من الاعمال المسرحية الناجحة مثل « الضفادع » لاريستوفان ، وجون جابرييل بوركمان « لهنريك ابسن » ، « والدائنون » لستراندبرج وغيرها . ولا يزال هذا الاتجاه هو السائد حتى الآن فى أغلب المسرحيات التى يقدمها البرنامج الثانى .

أما الاتجاه الثالث فقد أخذ يظهر فى الاعمال المسرحية التى قدمها البرنامج الثانى خلال السنتين الاخيرتين ، وهو اتجـاه يمثل مزيجا من الاتجاهين السابقين ففيما يتعلق بوصف المنظر وهذا يكون فى بداية كل منظر أو فصل (أى بعد عملية قطع طبيعى للأحداث المسرحية) يتدخل الراوى ليصف المكان والجو الذين تقع فيهما أحداث المسرحية . أما الحركة المسرحية فقد تركت لتصرف المخرج فاما أن يستعيض عنها بالمؤثر الصوتى الذى يعبر عنها أو يهملها اذا كانت لا تخدم النص خدمة مباشرة من حيث الشكل الاذاعى أو كانت لا تؤثر فيه من حيث تكامـلـه وتسلسله . ورغم أن العبء الاساسى فى تنفيذ مسرحية تبعـا لهـذا الاتجاه يقع أولا وأخيرا على عاتق المخرج ، الا أن هـذا الشكل هو أقرب الاشكال الى نفس المستمع اذ لا يتدخل الراوى بين الفينة والفينة ليقطع على المستمع تسلسل أفكاره وتتابع صور تخيله ، كما أنه لا يمس النص الاصلى مساسا يؤثر فيه تأثيرا ضارا أو ينتقص من قيمته . وأعتقد أن هذا الاتجاه رغم أنه لم يسد بعد ، ولم يلتزم به غالبية مخرجى البرنامج الثانى الا أن الايمان به يتزايد بسرعة كبيرة ، ويتكاثر المتحمسون له مما يجعل المرء يميل الى أنه سيكون فى المستقبل القريب الطابع العام لما يقدمه البرنامج الثانى من مسرحيات ، خاصة وان هذا الاتجاه يبين بوضوح والى حد كبير مدى تمكن المخرج الاذاعى من عمله ، كما يبين مقدار ثقافته التى هى عنصر أساسى للمشتغل بالاخراج فى الاذاعة عموما وفى البرنامج الثانى بصفة أخص ، لما يتطلبه الاخراج فيه من اطلاع كبير الى جانب الموهبة ، كما أنه يتيح للمخرج فرصة الخلق الفنى واظهار مفهومه للنص الذى يقوم بتنفيذه بشكل عملى . وهذا مما يساعد على خلق جو من التنافس الخلاق بين المخرجين فى سبيل التفوق الفنى .

ورغم وجود بعض أوجه الخلاف بين هذه الاتجاهات الثلاثة ، الا أن هناك خيطا هاما يربط بينها ، هذا الخيط هو مراعاة طبيعة الوسيلة التى ينقل العمل المسرحى خلالها ، فاختلاف الاذاعة عن المسرح كوسيلة اتصال جماهيرى واعتمادها أساسا على حاسة السمع وخيال المستمع واختيار الوقت المنـاسب للاذاعة ، واختلاف عملية التهيؤ لتلقى العمل الاذاعى عن تلقى العمـل المسرحى ، كل تلك عوامل وضعها مخرجو البرنامج الثانى فى اعتبارهم ولا يزالون سواء ارتبطوا فى تنفيذ المسرحيات المكلفين بها بالاتجاه الاول أو الثانى أو الثالث .

واخيرا جد تطور جديد فى تقديم المسرحيات بالبرنامج الثانى فمع بداية الموسم المسرحى هذا العام ، ومع بداية ظهور مسرح الجيب الى حيز التنفيذ ، بدأ البرنامج الثانى يحس بوجود منافس قوى له يقدم للجمهور نفس المادة التى تستهوى جمهور مستمعيه أكثر من أى فقرة أخرى وهى المسرحيات العالمية الحديثة. فقد قدم المسرح القومى مسرحية عالمية جديدة ـ لأول مرة منذ سنوات ـ مثل : « ماكبث » و « دكتور كنوك » و « بيت برنارد البا » ، كما قدم مسرح الجيب مسرحيات تعتبر من أحدث ما أنتجه قلم الكاتب المسرحى فى العالم مثل مسرحيات « الكراسى » و « لعبة النهاية » .

وكان رد الفعل الطبيعى المتوقع أن يضاعف البرنامج الثانى من جهوده ونشاطه فى تقديم المسرحيات بالذات ، حتى لا يتناقض عدد مستمعيه ، خاصة وأن المسرح فى بلدنا قد أصبح حاليا يمثل منافسا قويا وخطيرا بعد أن انخفضت أثمان تذاكره ، ولم يعد حكرا لذوى الدخول المرتفعة ، وانتفت عنه صفتا الارستقراطية والتعالى اللتان لازمتاه فترة طويلة .

ولكن البرنامج الثانى لم يفعل شيئا من هذا ، بل اتجه الى تسجيل هذه المسرحيات من المسارح ثم اذاعتها على شكل مسرحيات منقولة ، وبذا دخل البرنامج الثانى اتجاه رابع جديد لتقديم المسرحيات يختلف كثيرا عن الاتجاهات الثلاثة السابقة وقد لاحظنا عند عرض هذه الاتجاهات الثلاثة أن الذى يتولى فيها اخراج العمل المسرحى للاذاعة مخرج اذاعى يتفهم طبيعة الوسيلة التى باستطاعته استغلالها والاستفادة منها وهى الاذاعة ، ومن ثم فان اخراجه للنص المسرحى يرتبط الى حد كبير بمعينات الاذاعية ، ويضع المستمع (وليس المتفرج) فى الاعتبار الاول ، فى حين أن المتفرج هو الذى يضعه المخرج المسرحى فى اعتباره الاول . ودليلنا هنا هو مسرحية « ماكبث » التى سبق للبرنامج الثانى أن قدمها من اخراج أحد مخرجيه ، ثم أذاع نفس المسرحية بل ونفس الترجمة وهى ترجمة الشاعر خليل مطران منقولة عن المسرح . فالتجربة الاولى وهى تجربة الاخراج الاذاعى للنص رغم أنها لم تخل من الهنات الا أنها أشد التصاقا ومراعاة للمستمع من تجربة الاخراج المسرحى ، فقد أستطاع مخرج التجربة الاولى أن يستغل الامكانيات الاذاعية التى تساعد على تجسيم الصورة فى خيال المستمع الى حد بعيد ، كاستعمال الصدى العادى والصدى المتردد والمؤثرات الصوتية والموسيقى لخلق وحدة متجانسة تكون اطارا اذاعيا شيقا قدم من خلاله العمل المسرحى . وبذا كانت الصورة النهائية للعمل الاذاعى المقدم للمستمع صورة متكاملة الى حد بعيد ومؤدية للغرض المقصود منها .

أما التجربة الثانية وهى نقل المسرحية من المسرح ثم اذاعتها ، وليس مما يدخل فى نطاق هذا الحديث ان اتناول اخراجها المسرحى ، ولكنى كمستمع كنت أتتبع للمسرحية وارتباطى اشد ما يكون بالاداة التى أستمع اليها عن طريقها . لقد كانت المسرحية باهتة المعالم بالنسبة للمستمع . وللمخرج المسرحى كل العذر فهو حين أخرج مسرحيته ، اخرجها ليشاهدها الجمهور أساسا لا ليستمع اليها عن طريق الراديو ، فهذا اعتبار لا يدخل فى حسبانه ولا يمكنه أن يهتم به على حساب الاخراج المسرحى الذى هو عمليته أصلا . وغالبا ما يلجأ المخرج المسرحى الى عملية التلاعب بالاضاءة على المسرح للتعبير عن موقف معين أو انفعال معين ، بل وأحيانا للانتقال من منظر الى منظر أو من زمن الى زمن ، والجمهور يتقبل هذا ويقتنع به وهو يشاهد العمل المسرحى بعينيه . أما المستمع فهو حين يستمع الى صوت المذيع وهو يعلق على مثل هذا التغيير ، لا يكون على استعداد لتقبل هذا منه ، خاصة اذا كان ذلك التغيير فجائيا وسريعا لا يتيح للمعلق أن يتم تعليقه ، وبذا نجد حوار الممثلين قد تداخل مع تعليقه ، وهذا ماحدث كثيرا بالنسبة أثناء اذاعة مسرحية « ماكبيث » المنقولة عن المسرح ..

وهناك بعد ذلك عامل آخر عام يتصل بهذا الاتجاه الجديد الذى بدأ يأخذ طريقه الى البرنامج الثانى . فالممثل الاذاعى مرتبط فى ذهن المستمع بأدوار معينة وشخصيات معينة وقد تحددت صورته فى ذهن الجمهور بحيث أصبح مجرد سماع صوته فى عمل درامى كفيلا برسم الخطوط العريضة لشخصيته الدرامية . وهذا فى حد ذاته عون كبير بالنسبة للمستمع اذ يخفف عن مخيلته عبء تصور الشخصية الدرامية الى حد بعيد ، ويجعله يهتم بتتبع أحداث العمل الدرامى ويعيش جوه . وقد يرد البعض بان ممثلى المسرح هم أنفسهم الذين يعملون فى الاذاعة وهذا القول صحيح الى حد ، فالواقع أن الممثلين الذين نجحوا فى الاذاعة وتألقت أسماؤهم ربما كانوا أصلا من ممثلى المسرح ولكنهم بعد نجاحهم فى الاذاعة زاد التصاقهم بها وارتباطهم بمستمعيها ، وفى نفس الوقت زاد بعدهم عن المسرح وجمهوره ، والامثلة كثيرة جدا على هذا اترك للقارىء أن يتوصل اليها .

وكذلك فالمخرج الاذاعى عند تنفيذه لمسرحية عالمية يراعى هذا ويلتزم به ، ويكون صوت الممثل وطريقة أدائه هما العامل الاول فى اختياره للدور وتحديد مدى تقمصه للشخصية التى يمثلها ، وهذا أيضا يختلف عن اختيار الممثل للتمثيل على خشبة المسرح اذ قد يتطلب الدور صفات جسمية معينة أو وجها يحمل تعبيرا بالذات ، الى آخر المتطلبات التى يراعيها المخرج المسرحى عند توزيع أدوار مسرحيته . وهنا غالبا ما يحدث التناقض ، فربما يكون الممثل متطابقا تماما مع الشخصية التى يمثلها على المسرح ولكن صوته لا يوحى بنفس الشخصية بالنسبة لمن يسمع المسرحية مذاعة ، وهذا العامل يتسبب الى حد كبير فى فشل المسرحية المنقولة .

وقد يقول البعض ان باقى برامج الاذاعة تقوم بنقل المسرحية الكوميدية وغيرها من المسارح ، ولكن حتى اذا كان ذلك جائزا بالنسبة لمسرحياتنا المحلية ، وخاصة الفكاهية منها ، حيث يمكن للمستمع أن يعيش النكتة بأذنه دون حاجة الى اعمال خياله ، الا ان ذلك يبدو مستحيلا بالنسبة للمسرح العالمى الذى ينقله البرنامج الثانى وهو مسرح يعتمد أساسا على اعمال الفكر والتتبع الدقيق المضنى للخط الدرامى فى العمل المسرحى وهو خط غالبا ما يكون دقيقا جدا ، وخاصة فى مسرحيات الطليعة .

لقد قدم البرنامج الثانى مسرحية « فى انتظار رجودو » كعمل تم اخراجه اذاعيا وكفلت له كل أسباب النجاح كعمل مسرحى مقدم من خلال الاذاعة فنجح العمل فعلا بل كان أكثر من ناجح . ثم نقل البرنامج الثانى مسرحية « لعبة النهاية » لنفس المؤلف وفى نفس الاتجاه ، ولكنها لم تكن موفقة بالنسبة للمستمع الذى كان حائرا بين تتبع نص معقد مرهق وبين تصور مايجرى على خشبة المسرح .

ان البرنامج الثانى قد قدم ولا يزال يقدم الكثير من الاعمال المسرحية الرائعة التى تم اخراجها اذاعيا ، وقد نجحت هذه الاعمال وزادت من اعجاب مستمعيه به ، فعليه اذن أن يضاعف نشاطه اذا كان يحس بتهديد النهضة المسرحية له ، ولكنى كصديق ودود لهذا البرنامج أرجو ألا يلجأ الى نقل المسرحيات ، فهو لم يصل من الهرم الحد الذى يتكاسل فيه ويتقاعس عن اخراج مسرحياته بنفسه ويلجأ الى نقل أعمال لم تخرج له أصلا ، فالدم الشاب المملوء بالحماس لا يزال يعيش بين أرجاء البرنامج الثانى ، ونحن نتوقع من هذا الدم الشاب الكثير من روائع الاعمال التى يتضح فيها الخلق الفنى المتكامل .

والى اللقاء فى المرة القادمة مع استعراض ما قدمه البرنامج الثانى فى دورته الثانية التى تنتهى بنهاية هذا الشهر ودورته الجديدة التى تبدأ مع بداية شهر يوليو .





اعداد : انور الجندى

المقتطف

ديوان الرافعى :

مصطفى أفندى الرافعى شاعر مطبوع فتح له الشعر ديوانه فجنى من رياضه ثمار الجنان وعرض عليه درر بحوره فنظم من فرائدها قلائد العقيان • ترى قريحته الوقادة فى باب الوصف والنسيب وأبلغ شعره فى وصفه طريق ميت غمر •

الهلال

نقد كتاب البؤساء ترجمة محمد حافظ ابراهيم

طريقة فيكتور هوكو انه يصور العواطف تصويرا يمثلها للقارىء مجسمه كانه يشرحها فى أدق دقائقها • وقد استخدم هوكو طريقة فى كتاب البؤساء فمثل فيه عواطف البائسين وشرح احساسهم وصور افكارهم ووصف أحوالهم مما لم يترك سبيلا لمستزيد •

ومدار تلك القصة على أناس لازمتهم التعاسة واحدق بهم الشقاء ومغزاها ان العدل وحده لايكفى لانصاف الناس ولا يتم الا بالرحمة والرواية على اجمالها فلسفية أخلاقية وقد ساعد على اذاعة شهرتها شهرة مؤلفها عند ظهورها فتهافتت الامم المتمدنة على نقلها الى السنتهم الا العربية فانها مازالت عطلا منها الى الامس مع رغبة أدباء لساننا فى تعريبها • ومباشرة بعضهم الترجمة غير مرة وأقربهم عهدا فى ذلك نجيب أفندى غرغور فانه أصدر من معرب هذه الرواية بضع كراريس وسماها « التعساء » على أن يتم نشرها • ثم أوقف العمل • ومازال الناس يأسفون لخلو لساننا من هذه الرواية حتى تصدى لنقلها اليه محمد أفندى حافظ ابراهيم الشاعر العصرى الشهير وفى ذلك من المشقة مالم يشعر مترجموها الى الالسنة الاوروبية بشىء منه لما بين هذه اللغات من صلة النسب وتشابه الالفاظ والتراكيب بخلاف اللغة العربية فانها من طائفة أخرى وبلاد أخرى ، فضلا عما لقضية الانشاء الفلسفى الاخلاقى من دقة التعبير وحسن اختيار الالفاظ •

ونرد على ذلك أن عبارة البؤساء ومعانيها شعرية وان لم تنظم ولذلك اقتضى أن يكون معربها من أهل الفنين النظم والنثر ويندر أن يتوفق ذلك لاحد كما توفق لشاعرنا معرب البؤساء •

اشتهر حافظ أفندى ابراهيم ببلاغة شعره وسلامته من الحشو والتعقيد فقد تقرأ له القصيدة برمتها فلا تجد فيها بيتا ركيكا أو قافية ضعيفة ، وقد رأينا نثره فى ترجمة البؤساء على نحو ذلك من بلاغة العبارة ونقاوتها ومتانتها مع استرسالها وسهولتها . لولا ما أدخله فيها من الالفاظ المهملة مع أمكان استبدالها بألفاظ مألوفة شائعة ، الا اذا كان غرضه احياء مامات من تلك الالفاظ وليس احياؤها من رأينا الا اذا لم يكن فى الالفاظ الحية مايقوم مقامها •

وفى ماخلا ذلك فالعبارة كثيرة الشبه بعبارة ابن المقفع بل هى منسوجة على منوالها ولا نعرف كتابا نقل الى العربية فى هذه النهضة وتوخى ناقله ماتوخاه معرب البؤساء من انتقاء الالفاظ وبلاغة التركيب • فلا غرو اذا قال لنا أنه قضى اثنى عشر شهرا فى تعريب الجزء الاول من هذا الكتاب وصفحاته ١٥٤ صفحة • على أن العناية والتنقيب ظاهران فى كل فقرة من فقراته •

فيحسن بمعربى القصص أو غيرها من كتب الادب أن ينسجوا على منواله من الدقة والعناية ـ وان كانت شروط التعريب تستلزم مراعاة الموضوع وسبكه فى القالب الذى يليق به ليسهل تناوله على قارئيه ـ فالعبارة التى تكتب بها رواية فلسفية لاتليق بالقصص الاعتيادية المكتوبة للعامة • ولذلك فلا عجب اذا أمتنع على العامى فهم بعض عبارات البؤساء فانها لم تكتب له ، وانما كتبت على الاكثر للخاصة •

على أننا رأينا حضرة المعرب بالغ فى اختصار الرواية ، فلم يبق منها أكثر من النصف . فالاختصار المذكور وان لم يؤثر شيئا فى سياق القصة فانه يضيع بعض غرض المؤلف من تأليفه ويخالف شروط التعريب .

وياحبذا لو عنى حضرته فى تصليح مسودات الكتاب مثل عنايته فى انشائه فقد رأينا فيه من الغلط المطبعى مايوهم أنه لم يطلع على مسوداته • نعم ان ذلك الخطأ لايقلل من قيمة الكتاب ولكن نقاوة العبارة تتطلب نقاوة الطبع •

وجملة القول اننا نعد تعريب البؤساء على هذه الصورة خطوة مهمة وخدمة جليلة لهذا اللسان ولايليق بنا ان ننسى فضل صاحب السعادة أحمد حشمت باشا لانه انفق على اصدار الكتاب من ماله •

ترجمة البؤساء

١ ـ فى مجلة المنار « محمد رشيد رضا »

هو أشهر ماكتبه شاعر فرنسا الحكيم واديبها العظيم فيكتور هيجو وقد نقلت جميع الامم الحية هذا الكتاب الى لغاتها واهتم به بعض المشتغلين بالتعريب فما أطاقوه وكانهم هابوا بلاغته فى لغته لانه فى الذروة العليا مما كتب بالفرنسية حتى أقدم عليها محمد حافظ أفندى ابراهيم المشهور برسوخ العرق فى العربيه وأدابها وطول الباع فى التنقيح والتحرير والاجادة فى المنظوم والمنثور ، فشرع فيه وسلخ فى تعريب الجزء الاول منه اثنى عشر شهرا وقد قدم الكتاب الى الاستاذ الامام وحكيم الاسلام فشكر له الاستاذ ذلك بكتاب بليغ ••

وقد طبع الكتاب على نفقة صاحب السعادة أحمد حشمت باشا مدير الدقهلية وهى أريحيه لايعرفها أهل العربية فى أنفسهم الا ماكان أيام سلفهم •

٢ ـ فى مجلة الجامعة « فرح انطون »

كتاب « الميزرابل » أشهر كتاب لفيكتور هيغو ، بعضهم يرفعه الى السحاب فوق كل كتاب وبعضهم يضعه فى مرتبة باقى الكتب الجميلة الاعتيادية .





اعداد : انور الجندى

المقتطف

ديوان الرافعى :

مصطفى أفندى الرافعى شاعر مطبوع فتح له الشعر ديوانه فجنى من رياضه ثمار الجنان وعرض عليه درر بحوره فنظم من فرائدها قلائد العقيان · ترى قريحته الوقادة فى باب الوصف والنسيب وأبلغ شعره فى وصفه طريق ميت غمر ·

الهلال

نقد كتاب البؤساء ترجمة محمد حافظ ابراهيم

طريقة فيكتور هوكو انه يصور العواطف تصويرا يمثلها للقارىء مجسمه كأنه يشرحها فى أدق دقائقها · وقد استخدم هوكو طريقة فى كتاب البؤساء فمثل فيه عواطف البائسين وشرح احساسهم وصور أفكارهم ووصف أحوالهم مما لم يترك سبيلا لمستزيد ·

ومدار تلك القصة على أناس لازمتهم التعاسة واحدق بهم الشقاء ومغزاها ان العدل وحده لايكفى لانصاف الناس ولا يتم الا بالرحمة والرواية على اجمالها فلسفية أخلاقية وقد ساعد على اذاعة شهرتها شهرة مؤلفها عند ظهورها فتهافتت الامم المتمدنة على نقلها الى السنتهم الا العربية فانها مازالت عطلا منها الى الامس مع رغبة أدباء لساننا فى تعريبها · ومباشرة بعضهم الترجمة غير مرة وأقربهم عهدا فى ذلك نجيب أفندى غرغور فانه أصدر من معرب هذه الرواية بضع كراريس وسماها « التعساء » على أن يتم نشرها · ثم أوقف العمل · ومازال الناس يأسفون لخلو لساننا من هذه الرواية حتى تصدى لنقلها اليه محمد أفندى حافظ ابراهيم الشاعر العصرى الشهير وفى ذلك من المشقة مالم يشعر مترجموها الى الالسنة الاوروبية بشىء منه لما بين هذه اللغات من صلة النسب وتشابه الالفاظ والتراكيب بخلاف اللغة العربية فانها من طائفة أخرى وبلاد أخرى ، فضلا عما لقضية الانشاء الفلسفى الاخلاقى من دقة التعبير وحسن اختيار الالفاظ ·

ونرد على ذلك أن عبارة البؤساء ومعانيها شعرية وان لم تنظم ولذلك اقتضى أن يكون معربها من أهل الفنين النظم والنثر ويندر أن يتوفق ذلك لاحد كما توفق لشاعرنا معرب البؤساء ·

اشتهر حافظ أفندى ابراهيم ببلاغة شعره وسلامته من الحشو والتعقيد فقد تقرأ له القصيدة برمتها فلا تجد فيها بيتا ركيكا أو قافية ضعيفة ، وقد رأينا نثره فى ترجمة البؤساء على نحو ذلك من بلاغة العبارة ونقاوتها ومتانتها مع استرسالها وسهولتها . لولا ما أدخله فيها من الالفاظ المهملة مع امكان استبدالها بالفاظ مألوفة شائعة ، الا اذا كان غرضه احياء مامات من تلك الالفاظ وليس احياؤها من رأينا الا اذا لم يكن فى الالفاظ الحية مايقوم مقامها ·

وفى ماخلا ذلك فالعبارة كثيرة الشبه بعبارة ابن المقفع بل هى منسوجة على منوالها ولا نعرف كتابا نقل الى العربية فى هذه النهضة وتوخى ناقله ماتوخاه معرب البؤساء من انتقاء الالفاظ وبلاغة التركيب · فلا غرو اذا قال لنا أنه قضى اثنى عشر شهرا فى تعريب الجزء الاول من هذا الكتاب وصفحاته ١٥٤ صفحة · على أن العناية والتنقيب ظاهران فى كل فقرة من فقراته ·

فيحسن بمعربى القصص أو غيرها من كتب الادب أن ينسجوا على منواله من الدقة والعناية ـ وان كانت شروط التعريب تستلزم مراعاة الموضوع وسبكه فى القالب الذى يليق به ليسهل تناوله على قارئيه ـ فالعبارة التى تكتب بها رواية فلسفية لاتليق بالقصص الاعتيادية المكتوبة للعامة · ولذلك فلا عجب اذا امتنع على العامى فهم بعض عبارات البؤساء فانها لم تكتب له ، وانما كتبت على الاكثر للخاصة ·

على أننا رأينا حضرة المعرب بالغ فى اختصار الرواية ، فلم يبق منها أكثر من النصف · فالاختصار المذكور وان لم يؤثر شيئا فى سياق القصة فانه يضيع بعض غرض المؤلف من تأليفه ويخالف شروط التعريب ·

وياحبذا لو عنى حضرته فى تصليح مسودات الكتاب مثل عنايته فى انشائه فقد رأينا فيه من الغلط المطبعى مايوهم أنه لم يطلع على مسوداته · نعم ان ذلك الخطأ لايقلل من قيمة الكتاب ولكن نقاوة العبارة تتطلب نقاوة الطبع ·

وجملة القول أننا نعد تعريب البؤساء على هذه الصورة خطوة مهمة وخدمة جليلة لهذا اللسان ولايليق بنا ان ننسى فضل صاحب السعادة أحمد حشمت باشا لأنه انفق على اصدار الكتاب من ماله ·

ترجمة البؤساء

١ ـ فى مجلة المنار « محمد رشيد رضا »

هو أشهر ماكتبه شاعر فرنسا الحكيم واديبها العظيم فيكتور هيجو وقد نقلت جميع الامم الحية هذا الكتاب الى لغاتها واهتم به بعض المشتغلين بالتعريب فما أطاقوه وكانهم هابوا بلاغته فى لغته لانه فى الذروة العليا مما كتب بالفرنسية حتى أقدم عليها محمد حافظ أفندى ابراهيم المشهور برسوخ العرق فى العربيه وأدابها وطول الباع فى التنقيح والتحرير والاجادة فى المنظوم والمنثور ، فشرع فيه وسلخ فى تعريب الجزء الاول منه اثنى عشر شهرا وقد قدم الكتاب الى الاستاذ الامام وحكيم الاسلام فشكر له الاستاذ ذلك بكتاب بليغ ··

وقد طبع الكتاب على نفقة صاحب السعادة أحمد حشمت باشا مدير الدقهلية وهى أريحيه لايعرفها أهل العربية فى أنفسهم الا ماكان أيام سلفهم ·

٢ ـ فى مجلة الجامعة « فرح انطون »

كتاب « الميزرايل » أشهر كتاب لفيكتور هيغو ، بعضهم يرفعه الى السحاب فوق كل كتاب وبعضهم يضعه فى مرتبة باقى الكتب الجميلة الاعتيادية .

وقد سرنا أن جناب الشاعر المشهور حافظ أفندى ابراهيم أقدم على تعريب هذه الرواية · ونحن على ثقة من أنه متى أتم جنابه تعريبها وأطلع قراء الشرق على موضوعها بالتمام فقلما يجدون فيها أمراً غريباً من حيث الاخلاق الفاضلة المقصود وصفها ·

ونحن نشكر لجناب المعرب الفاضل خدمته الادب ، وانما نرجو أن يسمح لنا بملاحظة صغيرة · رهى أن طريقة هيغو فى الكتابة كانت طريقة الرومانتيك ولقد كان هيغو زعيم تلك الطريقة فى فرنسا ، فلو قام اليوم هيغو من قبره ورأى أن مترجمه قد ترجم كتابه بطريقة الكلاسيك لاستاء كثيرا منه لانه كان أعدى أعداء هذه الطريقة التى تاسر روح الكاتب وتجعله يهتم بالالفاظ أكثر من اهتمامه بالمعانى · ونحن نرجو أن يعدل عن هذه الطريقة فى أجزائها المقبلة ويحرص على الاصل والا فانه يجنى على المعلم هيغو جناية لانظنه يرضاها ·

٣ ـ المقتطف : بقلم الدكتور صروف

قابلت جرائد القطر المصرى هذا الكتاب بما لم يقابل به كتاب آخر قبله لان واضعه فيكتور هيجو من أكبر أرباب النظم والنثر بالفرنسوية · ومترجمه الناظم الناثر محمد أفندى حافظ ابراهيم من أرباب الانشاء العربى وممن نخبة شعراء العصر ·

ولا تسهل الترجمة مالم يكن المترجم مالكا ناصية اللغتين المترجم منها والمترجم اليها ومالم يكن بين اللغتين مشابهة فى الاساليب والتعابير ·

وفى الكتاب اسهاب يمله كثير الاشغال ضيق الوقت ، ولكن من كان فى وسعة من وقته قد لايترك صفحة منه ولو قضى شهورا فى قراءته ، ولذلك كثر رواجه وترجم الى لغات عديدة

ولو اعتمد المترجم العربى على « الترجمة التجارية » التى ازدراها ماسلخ اثنى عشر هلالا فى تعريب مائة وخمسين صفحة واضطر أن يهمل ضعفيها بل كان عربها كلها فى اثنى عشر يوما وجاءت أروج وأربح · وقد ترك المترجم القسم الاول من الكتاب وابتدأ من القسم الثاني واختصر فى أكثر الاماكن وأسهب فى غيرها وأفرغ بعض المعانى فى الالفاظ .

وفاقت بلاغته بلاغة الاصل أحيانا على ما يظهر لنا . وحبذا لو راعى المترجم مقام المتكلمين فلم ينطق الخدم بكلام منتقى لا ينطق به الا كبار المنشئين .

وعندنا أنه اذا خلا هذا الكتاب من الكلام اللغوى الذى لم يألفه جمهور القراء زاد رواجه وكثر الانتفاع به وهما غايتان لا يليق بأحد اغفالهما ·

المشرق

اللغات واللثغات

لحضرة الكاتب العالم المحقق والباحث المتفنن المدقق الاب انستاس الكرملي

لايجهل أحد ما للعربية من السعة وكثرة المترادفات وتعدد الكلمات لمعان لاينفصل بعضها عن بعض الا فاصل فى نهاية الرقة والدقة . والذى أوجب ذلك تسلط عوامل شتى وتغلب عوامل مختلفة ، انهالت عليها من جميع قبائل العرب وبطونها فأوصلتها الى المبلغ الذى نراها وصلت اليه ·

واعلم يا هذا أن لتلك العوامل قواعد وضوابط فاذا ما توفق الاديب الى معرفتها تبددت له حينئذ ظلمات كانت قبل ذلك دامسة واهتدى بأعلام كانت آثارها فى طريقه الى ذلك اليوم طامسة دارسة وقبض على أعنة شوارد ، كانت له الى ذلك العهد أوابد . ومن هذا القبيل معرفة اللغات واللثغات عن كل قبيل . وقد رأيت جماعة من اللغويين والنحاة المبرزين قد تعرضوا لهذا البحث الجليل فى مواطن متعددة من مؤلفاتهم الا انى لم أجد من نمق لها بابا وجمعها كلها فى فصل واحد ، أو ذكرها فى سفر قائم برأسه وبعض هذه الاسماء لهذه اللغات واللثغات غير مذكور فى المعاجم اللغوية ، ولهذا بعد ان نقرت عنها فى كتب مختلفة لعدة أئمة جمعتها فى هذه النبذة افادة لابناء هذه اللغة الشريفة ووقوفا على أسرار أسباب اتساعها .

الجامعة

الكاتب الشرقى وحاجاته الجديدة

بقلم فرح انطون

لكل عصر حاجات · ولو كان العصر اليوم كعصر الهمذانى أو الزمخشرى وابن المقفع والمتنبى لما كان لاحد ان يذكر للكتاب حاجات جديدة . ولو أن العصر بقى كما كان لجاز أن يقال لادباء اليوم : تحدوا سابقيكم واقتدوا بمنقذيكم ، ولكن العصر قد تغير من حسن الحظ · ولم يعد المقصود من الادب وصناعته مدح الملوك والامراء أو العظماء بل صار يقصد به أمر أسمى من هذا بكثير · ويزيد بذلك تكوين الامم وتكبير نفوسها وانهاض ضعفائها وترقية شئونها · ومتى ثبت أن أول أغراض الادب والعلم ترقية الامم وانهاض الشعوب ترتب علينا أن نعلم حاجات الكاتب الشرقى الجديدة فى هذا العصر :

الحاجة الاولى : أولى حاجات الكاتب « الجرأة والحرية » ونريد بذلك حرية الفكر والنشر · وتحت الحرية تدخل فضائل كثيرة · فانه متى كان الكاتب يكتب بحرية واستقلال فكر فانه يكون صادقا منصفا عادلا قليل الشذوذ والشرود · ويشترط فى ذلك أن تكون الحرية مطلقة فى اقواله لا أن يتكلم بحرية فى هذا الموضوع لان الحرية فيه موافقة لمصلحته ويداهن ويصانع فى ذاك لان الحرية فيه مخالفة لمصلحته ·

الحاجة الثانية : هى التساهل · وليس المراد بالتساهل أن يكون مايكتبه الكاتب موافقا لكل الاراء وكل العناصر وكل المذاهب · كلا · فان هذا التساهل يعنى قوى الكاتب ويذهب بتعبه أدراج الرياح ويشوه الحقائق اقبح تشويه · ان وظيفة الكاتب هى أن يقول الحق وينطق بالصدق لكن يشترط عليه فى ذلك شرطا لابد منه وهو ان يترك دائما للقارىء الحكم فى المسائل التى يبسطها لأن القارىء قلما يحب أن يضغط عليه ليقنعه . واذا كنت تطلب منه التساهل فيجب أن تعلمه ذلك بالقدوة أى أن تكون متساهلا فى آرائك لان القدوة خير المعلمين · اذن لا تضع آراءك واقوالك فى منزلة الحق الابدى

وقد سرنا أن جناب الشاعر المشهور حافظ أفندى ابراهيم أقدم على تعريب هذه الرواية . ونحن على ثقة من أنه متى أتم جنابه تعريبها وأطلع قراء الشرق على موضوعها بالتمام فقلما يجدون فيها أمراً غريباً من حيث الاخلاق الفاضلة المقصود وصفها .

ونحن نشكر لجناب المعرب الفاضل خدمته الادب ، وانما نرجو أن يسمح لنا بملاحظة صغيرة . رهى أن طريقة هيغو فى الكتابة كانت طريقة الرومانتيك ولقد كان هيغو زعيم تلك الطريقة فى فرنسا ، فلو قام اليوم هيغو من قبره ورأى أن مترجمه قد ترجم كتابه بطريقة الكلاسيك لاستاء كثيرا منه لانه كان أعدى أعداء هذه الطريقة التى تاسر روح الكاتب وتجعله يهتم بالالفاظ أكثر من اهتمامه بالمعانى . ونحن نرجو أن يعدل عن هذه الطريقة فى أجزائها المقبلة ويحرص على الاصل والا فانه يجنى على المعلم هيغو جناية لانظنه يرضاها .

٣ ـ المقتطف : بقلم الدكتور صروف

قابلت جرائد القطر المصرى هذا الكتاب بما لم يقابل به كتاب آخر قبله لان واضعه فيكتور هيجو من أكبر أرباب النظم والنثر بالفرنسوية . ومترجمه الناظم الناثر محمد أفندى حافظ ابراهيم من أرباب الانشاء العربى وممن نخبة شعراء العصر .

ولا تسهل الترجمة مالم يكن المترجم مالكا ناصية اللغتين المترجم منها والمترجم اليها ومالم يكن بين اللغتين مشابهة فى الاساليب والتعابير .

وفى الكتاب اسهاب يمله كثير الاشغال ضيق الوقت ، ولكن من كان فى وسعة من وقته قد لايترك صفحة منه ولو قضى شهورا فى قراءته ، ولذلك كثر رواجه وترجم الى لغات عديدة

ولو اعتمد المترجم العربى على « الترجمة التجارية » التى ازدراها ماسلخ اثنى عشر هلالا فى تعريب مائة وخمسين صفحة واضطر أن يهمل ضعفيها بل كان عربها كلها فى اثنى عشر يوما وجاءت أروج وأربح . وقد ترك المترجم القسم الاول من الكتاب وابتدأ من القسم الثانى واختصر فى أكثر الاماكن وأسهب فى غيرها وأفرغ بعض المعانى فى الالفاظ .

وفاقت بلاغته بلاغة الاصل أحيانا على ما يظهر لنا . وحبذا لو راعى المترجم مقام المتكلمين فلم ينطق الخدم بكلام منتقى لا ينطق به الا كبار المنشئين .

وعندنا أنه اذا خلا هذا الكتاب من الكلام اللغوى الذى لم يالفه جمهور القراء زاد رواجه وكثر الانتفاع به وهما غايتان لا يليق بأحد اغفالهما .

المشرق

اللغات واللثغات

لحضرة الكاتب العالم المحقق والباحث المتفنن المدقق الاب انستاس الكرملى

لايجهل أحد ما للعربية من السعة وكثرة المترادفات وتعدد الكلمات لمعان لاينفصل بعضها عن بعض الا فاصل فى نهاية الرقة والدقة . والذى أوجب ذلك تسلط عوامل شتى وتغلب عوامل مختلفة ، انهالت عليها من جميع قبائل العرب وبطونها فأوصلتها الى المبلغ الذى نراها وصلت اليه .

واعلم يا هذا أن لتلك العوامل قواعد وضوابط فاذا ما توفق الاديب الى معرفتها تبددت له حينئذ ظلمات كانت قبل ذلك دامسة واهتدى بأعلام كانت آثارها فى طريقه الى ذلك اليوم طامسة دارسة وقبض على أعنة شوارد ، كانت له الى ذلك العهد أوابد . ومن هذا القبيل معرفة اللغات واللثغات عن كل قبيل . وقد رأيت جماعة من اللغويين والنحاة المبرزين قد تعرضوا لهذا البحث الجليل فى مواطن متعددة من مؤلفاتهم الا أنى لم أجد من نمق لها بابا وجمعها كلها فى فصل واحد ، أو ذكرها فى سفر قائم برأسه وبعض هذه الاسماء لهذه اللغات واللثغات غير مذكور فى المعاجم اللغوية ، ولهذا بعد ان نقرت عنها فى كتب مختلفة لعدة أئمة جمعتها فى هذه النبذة أفادة لابناء هذه اللغة الشريفة ووقوفا على أسرار أسباب اتساعها .

الجامعة

الكاتب الشرقى وحاجاته الجديدة

بقلم فرح انطون

لكل عصر حاجات . ولو كان العصر اليوم كعصر الهمذانى أو الزمخشرى وابن المقفع والمتنبى لما كان لاحد ان يذكر للكتاب حاجات جديدة . ولو أن العصر بقى كما كان لجاز أن يقال لادباء اليوم : تحدوا سابقيكم واقتدوا بمنقذيكم ، ولكن العصر قد تغير من حسن الحظ . ولم يعد المقصود من الادب وصناعته مدح الملوك والامراء أو العظماء بل صار يقصد به أمر أسمى من هذا بكثير . ويزيد بذلك تكوين الامم وتكبير نفوسها وانهاض ضعفائها وترقية شئونها . ومتى ثبت أن أول أغراض الادب والعلم ترقية الامم وانهاض الشعوب ترتب علينا أن نعلم حاجات الكاتب الشرقى الجديدة فى هذا العصر :

الحاجة الاولى : أولى حاجات الكاتب « الجرأة والحرية » ونريد بذلك حرية الفكر والنشر . وتحت الحرية تدخل فضائل كثيرة . فانه متى كان الكاتب يكتب بحرية واستقلال فكر فانه يكون صادقا منصفا عادلا قليل الشذوذ والشرود . ويشترط فى ذلك أن تكون الحرية مطلقة فى أقواله لا أن يتكلم بحرية فى هذا الموضوع لان الحرية فيه موافقة لمصلحته ويداهن ويصانع فى ذاك لان الحرية فيه مخالفة لمصلحته .

الحاجة الثانية : هى التساهل . وليس المراد بالتساهل أن يكون مايكتبه الكاتب موافقا لكل الاراء وكل العناصر وكل المذاهب . كلا . فان هذا التساهل يعنى قوى الكاتب ويذهب بتعبه أدراج الرياح ويشوه الحقائق اقبح تشويه . ان وظيفة الكاتب هى أن يقول الحق وينطق بالصدق لكن يشترط عليه فى ذلك شرطا لابد منه وهو أن يترك دائما للقارىء الحكم فى المسائل التى يبسطها لان القارىء قلما يحب أن يضغط عليه ليقنعه . واذا كنت تطلب منه التساهل فيجب أن تعلمه ذلك بالقدوة أى أن تكون متساهلا فى آرائك لان القدوة خير المعلمين . اذن لا تضع آراءك وأقوالك فى منزلة الحق الابدى

الذى لا يجـــوز لاحد مسه فان لـكل انسان نظرا ومذهبا فى الامور ·

الحاجة الثالثة : أن يحب الكاتب صناعته ويولع بها ويطلبها لذاتها اذ شتان بين من يولع بشىء لانه عمله الذى خلق له . وبين من يريد أن يجعله عمله قسرا وبرغم طبيعته به ميـــلا الى جماله وجلاله ·

الحاجة الرابعـــة : فهى مختصة بقلم الكاتب ونريد بهـــا تضلعه فى المواضيع التى يكتب بهـــا . وهذه الحاجة عندنا تقسم الى قسمين :

« المادة ولباسها » أى الافكار والالفاظ التى يعبر بها عنها ، والاسلوب الذى يجـــرى هذا التعبير به · أما المادة فهى تكاد تكون موجودة فى كل يد . فان كل كاتب يكفيه لخوض أبواب السياسة والتاريخ والعلم الادبى والعلم الطبيعى والفلسفة أن يفتح أى جريدة أوروبية أو كتاب أوروبى · وليس الذنب فى ذلك للشرقيين بل للناموس الطبيعى فأننـــا الآن فى عصر يسميه علمـــاء العمران « عصر القرود » يريـــدون به عصر التشبه بالغير والتقليد . واذا ساعدت الاحوال المعارف الشرقية فانها ستنتقل من طور الاتباع الى طور الابتداع وحينئذ ينبغ فى الشرق المبتكرون والمخترعون ولا نعود نرى المعارف الشرقية نسخة من المعارف الاوروبية ·

وبما أن المادة صارت اليوم موجودة فى كل يد كما تقدم فقد صار الفضـــل والصعوبة فى الاسلوب الذى تبرز به ، وهنا مذهبان مختلفان يتنازعان الكتاب فى كل أمة تقريبا ·

المذهب الاول : مذهب الذين يعتمدون على قواعـــد السلف وأصولهم فى الكتابة والتأليف فلا يخرجون عنها قيـــد اصبع ·

والمذهب الثانى : مذهب الذين يحكمون عقولهم وأفهامهـــم فى جميع شئونهم ويكرهون التقليد اذا لم يكن فى محله . ويرومون أن يكتبوا كما يشعرون ·

ومهما صرخ أنصار المذهب الاول فانمذهبهم آخذ فى الانقراض ، فالافـــكار الافكار · المعانى المعـــانى · هذا هو الغرض الحقيقى من الكتابة · لان الالفاظ ليست سوى لباس أو قشور للمعانى · بقى الاسلوب الذى هو صلة بين الالفـــاظ وبين المعـــانى لانه قالبها الذى تسبك فيه : قال بعضهم ان انشـــاء الانسان لهو الانسان نفسه · يعنى بذلك أن كتـــابته تدل عليه لانها صادرة من نفسه · وعلى ذلك يكون أســـلوب الانسان فى الكتابة على نوعين : اكتسابى وغريزى · فالاســـلوب الاكتسابى ماحصله الانســـان بكد الخاطر وتهذيب النفس ومعرفة الاصول ومطالعـــة أشهر المؤلفين · والاسلوب الغريزى مايكون مغروسا فى فطرة النفس وهذا لا يشرى ولا يباع لانه ملازم للنفس ·

ولا ننسى أن وظيفة الكاتب الكتابة للأمة لا لنفسه ولا لطبقة واحدة من طبقـــات الامة · وان حسن التأثير شرطها الاول والفائدة العمومية أساسها الحقيقى ·

الثريا

رواية البارون مونتاز

عربت الآنسة رحمة خورى ناظرة مدرسة البنات القبطية فى ميت غمر هذه الرواية اللطيفة وهى رواية أدبية حكمية تهذيبية عن اللغة الانجليزية بعبارات طلية وأسلوب رشيق ومثلت فيها التعاسة فى أشد حالاتها والسعادة فى أسمى مظاهرها والعفـــة فى أبهى رتبهـــا · واظهرت فى ختامها عواقب الجهل الوخيمة ونتائج العلم الشهية . كل ذلك بعبارات طليـــة سلسة تأخذ بمجامع الالباب ·

المفتاح

نقد كتاب أسرار الارتقاء لوليم كوبت

تعريب توفيق أفندى دوس

ظهر فى هذه الاثناء من المؤلفات الثمينة والكتب النافعة كتاب البؤســـاء وكتاب أسرار الارتقاء وكلاهما معربان ، أولهما عن الفرنسية والثـــانى عن الانجليزية · وقد رأيت جمهور الكتاب والصحافيين اهتموا كثيرا بالكتاب الاول وأكثروا من الكلام عنه ولكنهم أهملـــوا الكتاب الثانى بالمرة فى حين انه لا يقل عن الاول فى أهمية موضوعه · على أن معـــرب أسرار الارتقـــاء ليس بالصغير فى نفســـه ولا فى علمه وادبه ولا فى أخلاقه ومبادئه ، واذا كان « حافظ أفنـــدى ابراهيـــم » معرب كتاب البؤســـاء منخيرة الشعراء المجيدين ، وقد كان قبل ذلك جنديا فزميله الفاضل « توفيق أفندى دوس » معرب أسرار الارتقاء من نوابغ المتشرعين المتضلعين والحاملين لاعلى الشهادات الحقوقية « الليسانس » ·

زد على ذلك أن كتاب « أسرار الارتقاء » يعد بالنسبة لحالتنا الاجتماعية وظروفنـــا الخصوصية أفيد وأنفع · ان كتاب البؤساء يعتبر بالنسبة الينا من الكماليات أما كتاب أسرار الارتقاء فهو من الحاجيات · ومن المعلوم أن الحاجى أفضل من الكمالى · وقيمـــة الشىء تكون فى الغالب بنسبة الحاجة اليه ·

ومؤلفه المستر وليـــم كوبت قدانتابته كل حوادث الـــزمان وكوارث الحدثان وكابد كل صنوف العيش من هناء كثير وشقاء عظيم واختبر عادات جميـــع الناس ، واضطهد لانه جاهر بأعلى صوته ساخطا على مظالم الحكام ومبينا فساد الاحكام · ولذلك نرى فى كل ســـطر من كتابـــه حكمة بالغة صدرت عن خبرة وحنكة ·

أظهر المؤلف عيوب الفتيان وأبدى النصح لهم فذكر واجبات الوالدين نحو فتيـــانهم · وأبدى النصائح للشبان · ثم وجه خطابه الى الخـــاطب ثم الى الزوج وافاض البحث عمـــا يطلبه العريس من عروسه من المزايا . وتكلم عن الاب وواجباته وكيفية تربية الاولاد ·

أما المعـــرب فانه لم يلخص الكتاب ولم يختصره كما فعل زميله صاحب كتاب البؤساء فاهاج ضده الافكار وأسخط الرأى العام بل ان ترجمة « أسرار الارتقاء » جاءت كافية وافية من كل الوجوه ولم يترك المعرب فكرا ولا رأيا للمؤلف الا عربه حرفيا ووضعه فى القـــالب العربى المقبول · ولكن ليس بلغة البؤساء التى مهما غالينا فى وصفها وقلنا أنها بليغة عاليـــة فلسنا نرى بدا من الاعتراف بأنها سقيمة عقيمة لم تألفهـــا الاسماع بل بلغة سلسة منسجمة ينقصها شىء قليل من البلاغة وحسن التركيب ولكنها على كل حال تفضل كثيرا على لغـــــة كتاب البؤســـاء ولا سيما لان معرب كتاب أسرار الارتقاء لم يستغرق حولا فى تعريب كتابه ·

بل انه قد انتهـــج فى التعريب خطة لم يسبقه اليها أحد ذلك أنـــه بعد أن يترجم كل رأى للمؤلف بأمانة ودقة يذيله بفكره الخاص ، كان يقول أن هذه العادة التى ينتقدها المؤلف لانظير لهـــا بين عاداتنا المصرية ثم يبدى آراءه فى ذلك متوسعا وموفقا بين ظروف وأحوال الشعب الـــذى كتب له المستر وليم كوبت وبين أحوال أمتنا وبلادنا ·

وقصـــارى القول أنه اذا كان قد ساء أرباب الاقلام ونصراء الآداب وحماة التعريب ما أتاه حافظ أفندى ابراهيم من المسخ والتلاعب وعدم الامانة فى نقل أفكار فيكتور هيجو فما أحراهم الآن بالعـــزاء بما يجدونه فى كتاب أسرار الارتقاء من المزايا والفوائد · وقد توفرت فيه كل شروط التعريب ·

الذى لا يجـــوز لأحد مسه فان لـكل انسان نظرا ومذهبا فى الامور ·

الحاجة الثالثة : أن يحب الكاتب صناعته ويولع بها ويطلبها لذاتها اذ شتان بين من يولع بشىء لانه عمله الذى خلق له . وبين من يريد أن يجعله عمله قسرا ويرغم طبيعته به ميــلا الى جماله وجلاله ·

الحاجة الرابعـــة : فهى مختصة بقلم الكاتب ونريد بهـا تضلعه فى المواضيع التى يكتب بهـا . وهذه الحاجة عندنا تقسم الى قسمين :

« المادة ولباسها » أى الافكار والالفاظ التى يعبر بها عنها ، والاسلوب الذى يجـرى هذا التعبير به · أما المادة فهى تكاد تكون موجودة فى كل يد . فان كل كاتب يكفيه لخوض أبواب السياسة والتاريخ والعلم الادبى والعلم الطبيعى والفلسفة أن يفتح أى جريدة أوروبية أو كتاب أوروبى · وليس الذنب فى ذلك للشرقيين بل للناموس الطبيعى فأننـــا الآن فى عصر يسميه علمـــاء العمران « عصر القرود » يريـــدون به عصر التشبه بالغير والتقليد . واذا ساعدت الاحوال المعارف الشرقية فانها ستنتقل من طور الاتباع الى طور الابتداع وحينئذ ينبع فى الشرق المبتكرون والمخترعون ولا نعود نرى المعارف الشرقية نسخة من المعارف الاوروبية ·

وبما أن المادة صارت اليوم موجودة فى كل يد كما تقدم فقد صار الفضـــــل والصعوبة فى الاسلوب الذى تبرز به ، وهنا مذهبان مختلفان يتنازعان الكتاب فى كل أمة تقريبا ·

المذهب الاول : مذهب الذين يعتمدون على قواعـــــد السلف وأصولهم فى الكتابة والتاليف فلا يخرجون عنها قيـــد اصبع ·

والمذهب الثانى : مذهب الذين يحكمون عقولهم وأفهامهـــم فى جميع شئونهم ويكرهون التقليد اذا لم يكن فى محله . ويرومون أن يكتبوا كما يشعرون ·

ومهما صرخ أنصار المذهب الاول فانمذهبهم آخذ فى الانقراض ، فالافـــكار الافكار · المعانى المعـــانى · هذا هو الغرض الحقيقى من الكتابة · لان الالفاظ ليست سوى لباس أو قشور للمعانى · بقى الاسلوب الذى هو صلة بين الالفـــاظ وبين المعـــانى لانه قالبها الذى تسبك فيه : قال بعضهم ان انشـــاء الانسان لهو الانسان نفسه · يعنى بذلك أن كتـــابته تدل عليه لانها صادرة من نفســه · وعلى ذلك يكون أســـلوب الانسان فى الكتابة على نوعين : اكتسابى وغريزى · فالاســـلوب الاكتسابى ماحصله الانســـان بكد الخاطر وتهذيب النفس ومعرفة الاصول ومطالعـة أشهر المؤلفين · والاسلوب الغريزى مايكون مغروسا فى فطرة النفس وهذا لا يشرى ولا يباع لأنه ملازم للنفس ·

ولا ننسى أن وظيفة الكاتب الكتابة للأمة لا لنفسه ولا لطبقة واحدة من طبقـــــات الامة · وان حسن التأثير شرطها الاول · والفائدة العمومية أساسها الحقيقى ·

الثريا

رواية البارون مونتاز

عربت الآنســة رحمة خورى ناظرة مدرسة البنات القبطية فى ميت غمر هذه الرواية اللطيفة وهى رواية أدبية حكمية تهذيبية عن اللغة الانجليزية بعبارات طلية وأسلوب رشيق ومثلت فيها التعاسة فى أشد حالاتها والسعادة فى أسمى مظاهرها والعفـة فى أبهى رتبهـــا · وأظهرت فى ختامها عواقب الجهل الوخيمة ونتائج العلم الشهية . كل ذلك بعبارات طليـــة سلسة تأخذ بمجامع الالباب ·

المفتاح

نقد كتاب أسرار الارتقاء لوليم كوبت

تعريب توفيق أفندى دوس

ظهر فى هذه الاثناء من المؤلفات الثمينة والكتب النافعة كتاب البؤســاء وكتاب أسرار الارتقاء وكلاهما معربان ، أولهما عن الفرنسية والثـــانى عن الانجليزية · وقد رأيت جمهور الكتاب والصحافيين اهتموا كثيرا بالكتاب الاول وأكثروا من الكلام عنه ولكنهم أهملـــوا الكتاب الثانى بالمرة فى حين أنه لا يقل عن الاول فى أهمية موضوعه · على أن معـــرب أسرار الارتقـــاء ليس بالصغير فى نفســـه ولا فى علمه وأدبه ولا فى أخلاقه ومبادئه ، واذا كان « حافظ أفنـدى ابراهيـم » معرب كتاب البؤســاء منخيرة الشعراء المجيدين ، وقد كان قبل ذلك جنديا فزميله الفاضل « توفيق أفندى دوس » معرب أسرار الارتقاء من نوابغ المتشرعين المتضلعين والحاملين لاعلى الشهادات الحقوقية « الليسانس » ·

زد على ذلك أن كتاب « أسرار الارتقاء » يعد بالنسبة لحالتنا الاجتماعية وظروفنـــا الخصوصية أفيد وأنفع · ان كتاب البؤساء يعتبر بالنسبة ألينا من الكماليات أما كتاب أسرار الارتقاء فهو من الحاجيات · ومن المعلوم أن الحاجى أفضل من الكمالى · وقيمـة الشىء تكون فى الغالب بنسبة الحاجة اليه ·

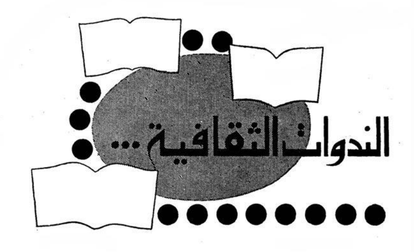
ومؤلفه المستر وليـــم كوبت قدانتابته كل حوادث الـــزمان وكوارث الحدثان وكابد كل صنوف العيش من هناء كثير وشقاء عظيم واختبر عادات جميـــع الناس ، واضطهد لانه جاهر بأعلى صوته ساخطا على مظالم الحكام ومبينا فساد الاحكام · ولذلك نرى فى كل ســـطر من كتابـه حكمة بالغة صدرت عن خبرة وحنكة ·

أظهر المؤلف عيوب الفتيان وأبدى النصح لهم فذكر واجبات الوالدين نحو فتيـــانهم · وأبدى النصائح للشبان · ثم وجه خطابه الى الخـــاطب ثم الى الزوج وافاض البحث عمـــا يطلبه العريس من عروسه من المزايا . وتكلم عن الاب وواجباته وكيفية تربية الاولاد ·

أما المعـــرب فانه لم يلخص الكتاب ولم يختصره كما فعل زميله صاحب كتاب البؤساء فأهاج ضده الافكار واسخط الرأى العام بل ان ترجمة « أسرار الارتقاء » جاءت كافية وافية من كل الوجوه ولم يترك المعرب فكرا ولا رأيا للمؤلف الا عربه حرفيا ووضعه فى القـــالب العربى المقبول · ولكن ليس بلغة البؤساء التى مهما غالينا فى وصفها وقلنا أنها بليغة عاليـــة فلسنا نرى بدا من الاعتراف بأنها سقيمة عقيمة لم تألفهـــا الاسماع بل بلغة سلسة منسجمة ينقصها شىء قليل من البلاغة وحسن التركيب ولكنها على كل حال تفضل كثيرا على لغــــة كتاب البؤســـاء ولا سيما لان معرب كتاب أسرار الارتقاء لم يستغرق حولا فى تعريب كتابه ·

بل انه قد انتهـــج فى التعريب خطة لم يسبقه اليها أحد ذلك أنـــه بعد أن يترجم كل رأى للمؤلف بأمانة ودقة يذيله بفكره الخاص ، كان يقول أن هذه العادة التى ينتقدها المؤلف لانظير لهـــا بين عاداتنا المصرية ثم يبدى آراءه فى ذلك متوسعا وموفقا بين ظروف وأحوال الشعب الـذى كتب له المستر وليم كوبت وبين أحوال أمتنا وبلادنا ·

وقصـــارى القول أنه اذا كان قد ساء أرباب الاقلام ونصراء الآداب وحماة التعريب ما أتاه حافظ أفندى ابراهيم من المسخ والتلاعب وعدم الامانة فى نقـل أفكار فيكتور هيجو فما أحراهم الآن بالعـــزاء بما يجدونه فى كتاب أسرار الارتقاء من المزايا والفوائد · وقد توفرت فيه كل شروط التعريب ·



تقدمها : نجاة شاهين

الفرزدق حياته وشعره
« رسالة دكتوراه »

احتل الفرزدق فى الشعر العربى مكانة عالية فكان احـــد الشعراء الثلاثة الذين عدهم النقاد فحول الشعر فى العصـــر الاموى ، ولهج بذكره اللغويون والنحاة واصحاب الأخبار ،وكان له فى نفوس أهل البصرة شأن اى شأن .

ولم يحظ الشاعر العظيم بنصيبه الذى يستحقه فى الدراسات التى قام بها نقاد العصر فلم يعرض له كاتب بدراسة جادة تصور حياته ، وتكشف عن سمات فنه ولهذا السبب اختار الأســـتاذ شاكر الفحام « الفرزدق » ليكون موضوع بحثه الذى تقدم به لنيل درجة الدكتوراه فى الآداب من جامعة القاهرة .

وقدقسم الرسالة الى بابين اثنين ، باب تناول فيه الشاعر ووصف حياته ، وباب وقفه على دراسة شعره ونقده .

وقسم الباحث الباب الأول الى فصلين :

الاول ـ تناول فيه البصرة التى ضمت الشاعر ورعته ، فصور حياتها السياسية ، وبنيانها الاجتماعى والدينى ، ووصفنشاطها الثقاف والفكرى والادبى ، منذ اختطها العرب أيام عمر بن الخطاب أمير المؤمنين حتى نهاية القرن الاول الهجرى ، وبين الجـوانب التى تعين على فهم الشاعر ، فذكر ما كان لرابطة القبيـــلة من شأن فى مقام الجماعات التى أمت العصر . فكانت كل جمـــاعة متصلة النسب والقربى خمسا ، واستهدى هذه الرابطة القبلية لتفسير ما قام بين الجماعات من أحلاف وخصومة وتنازع ، ثم تحدث عما كان للاسلام من آثار فى نشوء الاحمة بين القبـــائل ، والعمل على اطفاء نار العصبية ، وكانتكثرة الباحثين تميل الى تأكيد الجانب الجاهلى ، متجاهلة النوازع الخيرة التى غرسها الاسلام فى قلوب أتبـــاعه ، الذين عرفوا بتحمسهم فى دينهم ، واكبابهم على قرآنهم .. وعرض صورا لهذا النشاط الدينى الذى قام فى البصرة ، فتجلى سلوكا قوامه الدعـــــوة الى الخير ، والتمسك بآداب الاسلام ، والزهد . وتحدث عن طوائف العباد ، والزهاد ، والقصاص ، والفقهاء ، والقراء ، والمحدثين وأصحاب العقائد والنحل ، وأنهم كانوا نواة الحركة الثقافية والدينية التى لقيت أرضا طيبة فنبتت واستوت علىسوقها لتؤتى أكلها الطيب. وختم الفصل الاول ببيان الحركة الأدبية التى قامت نشـــيطة فى البصرة مثل ابداع النحو ودال على العــــلاقة التى ربطت بين نشأته وعلم القراءات فى القرآن ، هـــذه الصلة التى أغفلها الباحثون فى نشأة علم النحو من أبناء العصر . وأوضح هـــذا النشاط الذى قام فى البصرة ، وفى مسجدها الجامع ، ثم أشار الى خصائص فنون الأدب الخالص التى شهدها العصر فى القـــرن الاول ، وهى الشعر والخطابة والكتابة ، وبين أن البصرة كانت اشد الامصار الاسلامية ايثارا لطرائق الشعر الجاهلية وتعلقابها.

وفى الفصل الثانى عرض لوصف حياة الفرزدق ، فقـــدم لمحة عن تاريخ قبيلته تميم ، التى اشتهرت بكثرة عديدها وسعة رقعتها وشجاعة فرسانها ، وتوالى غاراتها وأيامها حتى عـــدت قاعدة من قواعد العرب . وبين أن أسرة الفرزدق كانت ذؤابة مجاشع ، وبيت مجدها وشرفها ، فنشأ الفرزدق ، وهو يحس احساسا عميقا أنه سليل أمجد العرب . وهذا الاحساس يفسر فطرة الفرزدق التى عاش بها طول حياته من التعالى والزهو بمجده ، واكبار شأن أسرته اكبارا دفعه الى ان يجير من استجار بقبر ابيه ، وان يبالغ فى جوده مبالغة تدنيه من فضائل أبيه ، وان يرى فى نفسه سيدا من سادات القبيلة يحمى ذمارها ويذود عنها ، وتجلى هذا الاحساس مفاخر تغنى بها الفرزدق فى شعره، وتعقب الباحث الفرزدق فى يفاعته وشبابه ، متوقفا عندالاحداث التى تركت آثارها فى نفسه ،وشعره، مثل حبهللظمياء،التىأهملها الباحثون ، ووقف عند حادثة زياد بن أبى سفيان التى صدمت الفرزدق السادر فى غيه ، العابث لا يلوى على شىء ، حين وجد نفسه طريدا مشرداً ، يضطره الخوف الى الفرار من العراق ، ليأوى الى جوار سعيد بن العـــاصى فى المدينة ، وبين ما كان

للمدينة وللحجاز عامة من أثر فى نفس الفرزدق وشعره ، فقد الف المدينة ، وأحبها ، وأكثر من مخالطة أهلها ، وظل وفيا لموداته فيها يتردد عليها زائرا وعابرا .

وأفاض فى وصف أقسى تجربة مر بها الفرزدق ، وهى قصة زواجه بابنة عمه النوار ، ونفورها منه ، وتأبيها عليه . وما قام به ليغيظها ويخضعها ، من التزوج بذوات الشرف ، أو التسرى بالجوارى السود واضطراره آخر الأمر أن يطلقها ، لم يستطع مر السنين المتطاولة ، ولا بنوها الذين رزقت بهم منه أن يقللوا من كرهها له ، وفى رأيه أن هذه القصة لابد من العودة اليها بسلاح جديد من علم النفس ،فما زالت قصة غنية بوجوه التفسير .

وانتقل الدكتور الفحام بعد ذلك الى ذكر ما كان بين جرير والفرزدق من مناقضة دامت ثمانية وأربعين عاما ، وتركت سماتها فى حياته وفنه ، وبين اقبال الشاعر على فن المديح استجابة لنداء العصر وملابسات البيئة ، حتى قدم على سليمان بن عبد الملك فى الشام ، فغدا أحد السنة بنى أمية القوالة ، وتوطدت صلاته بالخلفاء ، ولما ذر الخلاف بين المضرية واليمنية فى العراق والخراسان أيام ولاية خالد بن عبدالله القسرى انحاز الفرزدق الى قومه . كما هو شأنه وهجا خالدا القسرى مر الهجاء فألقى به فى السجن على كبر سنه ، فراح يفتن فى الاعتذار يزجيه الى مالك بن المنذر ، وخالد القسرى ، وهشام بن عبد الملك ، حتى أمر هشام بفك أسره ، وتخلية سبيله ، ولم يسترح الشاعر بعد اطلاق سراحه فقد اشتدت حاجته وكثرت مطالبه . فاذا هو على كبر السن ، يسوق أماديحه فى الولاة يؤمل منهم العطاء ، وكانت مدائح قل فيها نبض العاطفة ، فبدا فيها التكلف وتكرار المعانى ، وروح الاستجداء ، ولم تخب قريحة الشاعر بل ظل يقول الشعر حتى مات .

وأما الباب الثانى من الرسالة فقد ضم خمسة فصول .

الاول : عنى فيه بتوثيق شعر الفرزدق فبدأ بوصف طبعات ديوانه ، وطبعات النقائض ، ونقدها وبين ما يعتورها من نقص ، لا سبيل الى تلافيه الا باعادة طبعها على نهج علمى سليم ، ثم درس مخطوطات الديوان ، فوصفها وبين قيمتها ، وطرق رواياتها الكوفية والبصرية وتوثيق رواتها ، ونبه لما لذلك كله من شأن فى الدراسة الأدبية التى تعنى بتوثيق النص ، قبل دراسته ونقده. ولعل قلة من الدارسين فطنوا الى أهمية هذه الدراسة فى رسائلهم ، وهى فى الحقيقة واجبة فى كل ديوان لم يستوف حقه فى النشر العلمى الدقيق ، وختم الفصل بالاشارة الى ما تناثر من شعر الفرزدق فى الكتب المختلفة ، مما لم يحوه الديوان والنقائض ، وهو كثير .

والفصل الثانى ، خصصه الباحث لدراسة غرض الهجاء والفخر لانهما رأس الأغراض التى طرقها الشاعر وقال فيهما فأكثر اكثارا طغى على أغراض شعره الاخرى ، وعليهما قامت شهرته التى أحلته المقام الأول بين فحول الاسلاميين ، ورد هذا التفوق الذى أحرزه لما ركب فى طبعه من التعالى والتفاخر ، والزراية بالخصم ، الى ما كان يتمتع به من موهبة فنية غذاها هذا التكوين الفنى النفسى ، لتبدع وتحلق ، وبدأ الفصل بدرس النقائض اذ كانت ذروة تطور هذين الغرضين والغاية التى بلغاها ، فقد حشد لها جرير والفرزدق أدوات فنهما فى مباراة طالت ثمانية وأربعين عاما ، وجد كل منهما فى مغالبة صاحبه ، فنهضا بفن النقائض نهضة جعلته يعرف بهما ، وأشار الى تحول النقائض عن أغراضها الجاهلية ، ليصبح اضحاك الناس احدى غاياتها الاساسية ، ثم تحدث عن خصائصها ، وسماتها الفنية ووازن بين شاعريها ، ورجح الفرزدق بمزايا توفرت له فى غنى المعانى ، وغزارة الصور ، والمقدرة على الاضحاك والثراء اللفظى، ومتانة الأسلوب ، ثم تحدث عن غرضى الهجاء والفخر فى ديوان الشاعر ، وكانا غرضين امتزجا فى أكثر القصائد ، ولم يغفل لونا من هجائه السياسى تصدى به للثائرين على الدولة ، وكان يخالف فى مضمونه وغرضه نهج الشاعر فى أهاجيه الاخرى .

والفصل الثالث يدرس أبرز خصائص الشاعر الاخرى فى الغزل والوصف والمدح والرثاء ، ويبين ما تجلى فى غزل الفرزدق من جهر بالفواحش وتشهير بالمرأة ، وفضح لأمرها ، ورأى فى ذلك ما يعتمل فى نفسه الميالة الى الفجور وحب الفضيحة حتى عد أقول أهل الاسلام فى هذا الفن ، وقد أفادته موهبته القصصية ، فأطال فى هذا اللون من الغزل وصفا وحوارا ، ولكنه قصر وتخلف حين أراد أن يقول نسيبا يتشكى فيه الصبابة ، فلم تلن نفسه القاسية لهذا الفن الرقيق .

وكشف الباحث بعد ذلك عن فطرة الفرزدق المصورة ،وبراعته فى احياء الصورة وتشخيصها وتخييلها لسامعه ، وهو فن كاد يطمسه الهجاء ويخفى معالمه لولا أن تسللت ألوان منه الى قصائده ، تنبىء عن تفوق الشاعر وابداعه فى هذا الفن ، أما المديح فقد مارسه ليتقرب به الى الولاة والخلفاء ، وقد جود فى مدائحه وان لم يبلغ فيها ما بلغه فى الفخر والهجاء ، لانه كان يحس أن قربه من الخلفاء والولاة يزيد فى جاهه وعلو منزلته ، ولم يكن الفرزدق فى مدائحه باهت الشخصية ، يتزلف ويستجدى ، بل كان معتدا بنفسه ، يرى أنه وافد قومه على الخلفاء يبث شكواهم ، ويدفع عن حقهم وينصرهم ، وكانت مدائحه ، على ما فيها من مبالغة ، صادقة الملامح فى تصوير ممدوحه باستثناء مدائح شيخوخته التى ظهرت فيها روح الاستجداء والالحاح فى الطلب ، واختتم الفصل بالحديث عن رثاء الفرزدق ، وهو فن لم تتفتح له نفس الشاعر الذى تملكه حب التفاخر ، وايثار العراك ، ولكنه بدا رقيقا صادق العاطفة حين أصيب فى أولاده ، وفى ابن أخيه . وقد آثر فى دراسته لأغراض الشاعر أن يهتدى بتاريخ نظم القصائد ما أمكنه ذلك .

والفصل الرابع دراسة للظاهرة اللغوية والنحوية فى شعر الفرزدق ، وهى ظاهرة لفتت اليه القدماء من النحاة واللغويين والنقاد البلاغيين ، فعنوا بها ، واحتفلوا لها وقد بين الباحث ثراء الفرزدق اللغوى وسعة معجمه ، وما أتاحه له ذلك من اتساع فى اصطناع الالفاظ والصيغ .

ويعالج الفصل الخامس الخصائص الفنية التى اتصف بها شعر الفرزدق ، ويبدأ بذكر ما كان لارث الفرزدق الفنى وموهبته الشعرية من آثار بدت فى مقدرته على اختراع المعانى ، يأتى بها خصبة ويبدع فى الافتنان فيها ، كما كان لتعمقه فى المعانى أثر فى اختلاف الشراح والمفسرين فى كثير من أبياته ، وتلالأت فى أشعاره الامثال والحكم ، والصور الدينية وأخبار القدماء مما ينطق بمعارفه الواسعة . وتحدث عن سخرية الفرزدق ، وافتنانه فى التشبيه والمجاز والكناية ، وايثاره الايجاز .

وختم الفصل ببيان ألوان المحسنات البديعية التى تراءت فى شعره ، وكانت أقرب الى الطبع ، لمن يمعن فيها أمعان المتكلفين ، وان هيأ له تعمقه المعانى أن يهتدى الى لون طريف هو الاسلوب الكلامى ، الذى ندرت أمثلته .

بعد هذا العرض لأبواب الرسالة بدأ الدكتور خليل نامى المناقشة ، فقال ان هذه الرسالة من أفضل الرسائل التى نوقشت فى كلية الآداب لما فيها من جهد ودقة بحث ، وخاصة الفصل الثانى من الباب الاول ، والفصل الاول من الباب الثانى وهو مصادر شعر الفرزدق ، وهذا الفصل بلغ فيه الطالب الذروة من حيث المنهج العلمى الصحيح ، وبخاصة عندما أخذ يقارن بين النسخ المطبوعة من الديوان وبين المخطوطات التىحصل عليها ، كما خص بالذكر أيضا الفصل الثانى من الباب الثانى وهو النقائض ، والفصل الرابع الخاص بالظواهر اللغوية والنحوية . ورغم هذا الاعجاب فانه يرى أن الطالب أجهده برسالته الى درجة أنه لم يستطع أن يلاحقه فى بعض ماكتبه لانه أطال وأفاض وأكثر

القول ، ويبدو أنه قد تأثر بالشاعر الذى يدرسه فنهج نهجه فى رسالته ، واخذ عليه أيضا أنه لم يستطع أن يصل الى الأسباب النفسية التى جعلت من شخصية الفرزدق شخصية معقدة ، فهو رجل فاجر محب للحياة والفجور ، ومع هذا يعرف دينه ويصاحب كبار رجاله كالحسن البصرى . وكان كريما ومحبا للمال جشعا ، وكان شجاعا وفى نفس الوقت جبانا ذليلا ، وكان مختالا ولكنه كان وفيا مخلصا مدافعا عن بعض الناس ، فما هى العوامل النفسية التى جعلته بهذه الشخصية المتناقضة .

ان الفرزدق منذ حداثته وجد الناس تنفر منه لقبحه ، وأوجد ذلك الاحساس فى نفسه عقدا كثيرة ، ودفعه الى التفوق والاجتهاد ، وحين تحدث الباحث عن طلاق النوار لم يحاول أن يرجع ذلك الى أسبابه الأصلية ، وهو فيما يبدو عيب جثمانى ، الى جانب قبحه وبشاعته ، نفر منه كل زوجاته .

ثم تحدث دكتور عبد الحميد يونس فقال ان للبحث ثلاث حسنات ، الأولى أن الباحث ساير تخصصه الجامعى فدرس شاعرا عربيا فى عصر معين يتصل بعصر الشاعر « بشار بن برد » الذى درسه عندما أراد نيل درجة الماجستير ، والثانية محاولته الجادة فى توثيق الشاعر ، فقد بذل الدارس مجهودا كبيرا فى توثيق شعر الفرزدق ومحاولته البحث عن الشعر الذى تتحقق نسبته الى الفرزدق ، ووازن بين الروايات والنصوص والمخطوطات والمطبوعات ثم تحول الى النقائض ، والثالثة أنه حاول جهد طاقته أن يوضح أثر الفرزدق لا من حيث الرواية بل من حيث النصوص المبعثرة فى دواوين الادب ، فجمع حصيلة أحصاها تزيد على مائة بيت ، وكنت أتمنى أن يثبت الشعر المفرق الذى لم يثبت بعد فى النقائض والديوان .

وقد أيد دكتور عبد الحميد يونس دكتور خليل نامى فى ملاحظته الخاصة بشذوذ الفرزدق ، وقال انه كان ينبغى تحليل الشخصية ، فهناك فرق بين تتبع حياته ، وبين الكشف عن مقومات شخصيته التى ندرسه على أساسها .

كما أخذ عليه أنه فى حديثه عن النقائض كان كلفا بالمقدمات فقد تحدث عن النقيضة ، والطبقات المشتركة ، وكان من الافضل أن يتكلم عن خصائص الفرزدق ليس بمنهج الموازنة .

واخيرا تحدث الدكتور شوقى ضيف وهو المشرف على الرسالة فقال انه يشارك الزميلين فى تقديرهما لهذا الجهد العلمى ويثنى كذلك على الطالب لاتقانه للغته ، وفهمه للشعر وتذوقه ، وتقصيه لمخطوطات ديوان الفرزدق لانه لم ينشر حتى اليوم نشرا علميا ، فكان لابد أن يستوفى المخطوطات فأعانته جامعة الدول العربية بما صورته من مخطوطات والتمس نسخة نفيسة من دمشق ، كما مضى يبحث فى المكتبات عن مخطوطات تعين على معرفة حياته .

ولا شك أن هذا الاستقصاء فى المراجع طغى على الطالب لدرجة أن الزميلين الكريمين لاحظا أنه استكثر منها من غير داع ولكن هذه الظاهرة يصاب بها كثير من الباحثين فى نشأتهم .

وقد حصل الاستاذ شاكر الفحام على درجة الدكتوراه الممتازة بمرتبة الشرف الأولى .

التليفزيون

من أهم المحاضرات التى ألقيت فى مؤتمر المجمع العلمى الذى أقيم هذا الشهر المحاضرة التى ألقاها المهندس صلاح عامر رئيس مجلس الادارة العامة للسينما والتليفزيون عن التليفزيون ، وتحدث فيها عن كيفية تحويل الاذاعة الى التليفزيون ، فقال انه عرف منذ عهد قديم كيف يمكن تحويل الصوت الى كهرباء ، ونقل هذه الكهرباء الصوتية الى مسافات بعيدة بواسطة الراديو ولكن بالنسبة للصورة يختلف الوضع كثيرا ، فالصوت دالة زمنية أي عندما يحدث صوت عن اى مصدر للصوت نقول انه انبعاث للحركة الموجية وهى عبارة عن تضاغط وتخلخل فى الهواء على ذبذبة معينة هى التى تحدد نوع الصوت . وليس للصوت أبعاد غير هذه الدالة الزمنية الواحدة ، ولكن بالنسبة للصورة فالأمر يختلف ، فنحن عندما نرى منظرا نرى مساحة ذات بعدين ولها خمس خواص ، نسب بين الاستضاءة ، تكوين هندسى ، أشكال ومواضع ، حركة ، وهنالك أيضا ناحية اللون ، والموضع الظاهرى للمساحات على طول خط النظر بما يسمى بالعمق .

خمسة أشياء تحدد الصورة ، فكيف ترى العين الصورة ؟ تراها دفعة واحدة ، ونستطيع أن نرى هذه المظاهر الخمسة متكاملة ، وعندما ولدت فكرة التليفزيون ، كانت العقبة الكبرى ، هى أننا لا نستطيع نقل هذه الخواص الخمسة للصورة دفعة واحدة ، ان العين ترى الصورة بواسطة المعجزة الكبرى ففيها توجد ١٨ مليون وحدة صغيرة حساسة تسمى المخطوطات والقضبان وتتصل بالعشب البصرى ، وبهذا تستطيع تجميع الاحساسات ، وترى جميع تفاصيل الصورة وتستطيع هذه الخلايا أيضا تمييز اللون ، بواسطة الاشعة الضوئية المنعكسة ، وقد استطعنا حاليا بعد هذا التقدم المذهل أن ننتج الاشعة الضوئية ، وهى بالغة التناهى فى القصر . ولكن حتى الآن لم تستطع العلوم العصرية فى مختلف نواحيها أن تأتى بهذه الوحدة الصغيرة التى تستشعر تردد اللون .

ماذا حدث فى التليفزيون ؟ يقول المهندس صلاح عامر أننا تركنا فى هذه المرحلة مشكلة اللون وكرسنا الجهد لتحقيق خواص الاستضاءة والتفاصيل والحركة ، وتجاوزنا عن النواحى الأخرى معتمدين على خواص أخرى للعين ، فمثلا العين عندما ترى الصورة وهى مكونة من دقائق صغيرة ويستمر الاحساس البصرى فيها كاملا ، فلو جمعنا عدة نقط وراعينا أن تكون فى استضاءتها من متوسط النقط الصغيرة ، أى اعتمدنا على قصر فى الابصار لحققنا نفس النتيجة .

وما يحدث فى التليفزيون هو أننا نرسم فى جانب الارسال بواسطة شعاع الكترونى « قلم الكترونى » يجرى عملية مسح للصورة نقطة نقطة ، وفى سطور متعاقبة معتمدا على اهمال لدقائق الصورة ، هذا القلم له سمك معين وله خاصية استعارة الاضاءة ، يمر على السطور ويحدد عددها ب ٦٢٥ سطرا فى الصورة الواحدة فى زمن مقداره واحد على ٢٥ من الثانية ، اى أنه سيجرى مسحا للصورة ٢٥ مرة فى الثانية وفى كل مرة يسطر ٦٢٥ سطرا .

اذن لو تصورنا أنه يوجد على شاشة جهاز الاستقبال قلم الكترونى آخر يسير بحركة متوافقة مع القلم الألكترونى فى حالة الارسال ، هذا يستشعر الصورة وذاك يرسم الصورة لوجدنا أن الصورة ترسم على شاشة جهاز الاستقبال فى واحد على ٢٥ من الثانية ، وبطبيعة الحال العين لا تستطيع رؤية عملية الرسم هذه عندما تنظر الى جهاز الاستقبال ، فالعين عندما يرسم القلم نصف الصورة فى واحد على ٥٠ من الثانية ، ثم ترسم الباقى ترى العين الصورة جملة واحدة ، ولا تستطيع أن ترى هذه الحركات السريعة ، ولكننا لو استخدمنا « كاميرا » عصرية تستطيع أن تصور حركة الرسم هذه على شاشة الاستقبال ، فسترى العين ٢٥ صورة فى الثانية متلاحقة ، والقلم الالكترونى يرسم الصورة ، فنرى صورا متلاحقة ، وفى كل صورة تفاصيل الحركة ، والعين لها خاصية استمرار بقاء المنظر حتى بعد زواله ، ولهذا فهى ترى آل ٢٥ صورة متوالية ، والرعشة التى نراها فى جهاز الاستقبال هى نتيجة لرسم الصورة . ونفس الحال يحدث فى السينما .

وجهاز الارسال هو عملية راديو عادية سواء بالنسبة للتليفزيون أو الاذاعة أو التلغراف والرادار ، جهاز يولد موجة

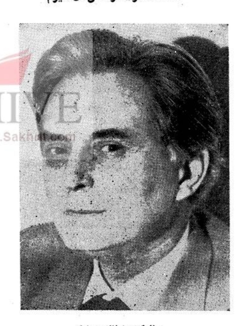
للراديو ، وموجات الراديو متوسطة ، طويلة ، قصيرة ، وهى تشبه الموجات الصوتية التى تحدث فى الهواء من تخلخل وتضاد، ولكن الحركة هى انتقال للطاقة على تردد منخفض ، وذبذبات التليفزيون هى ٢٠٠ مليون ذبذبة فى الثـــانية فى ٢٠٠ ألف كيلو سيكل . وبعد أن يتم جهاز الارسال عمله وهو ارســال كهرباء عالية جدا واحدة للصوت ، والثانية للصورة يأتى دور جهاز آخر هو جهاز الاستقبال . ويتكون من مكبر صــوت ، وانبوبة الصورة التى تقع عليها الشاشة وهى التى نرى منها التليفزيون ، تبدأ أعمال متعددة فى جهاز الاستقبال فهو يستقبل الاشارة المحمولة فى جهاز الراديو بعضها يعبر عن الصــورة والبعض الآخر عن الصوت .

وجهاز الاستقبال يتكون من ثلاثة أجزاء

- جهاز يأخذ معلومات الصورة .
- جهاز يحمل الاشارات الآمرة للقلم الراسم
- القلم الراسم .

وقد اختتمت هذه المحاضرة القيمة بشرح عملى على جهاز تليفزيون .

الالتقاء بين الشرق والغرب منذ العصور الوسطى الى اليوم



الدكتور : فالتر براونه

من ينظر الى حالة العالم وموقف الانسان فى عصرنا هــذا يلاحظ أن العالم مهدد تهديدا خطيرا ، وأن الانسان يحيطه القلق من كل جهة ، وهو يصطدم كل يوم صدمات مفـزعة . وفى هذا الوقت الذى يتطاحن فيه الشرق والغرب يحدثنا العالم المستشرق الكبير الدكتور «فالتر براونه» أستاذ اللغات الشرقية بجامعة برلين فى محاضرته التى ألقاها باللغتين العربية والالمانية عن الالتقاء بين الشرق والغرب من العصور الوسطى الى وقتنا الحاضر .

وقد بدأ محاضرته القيمة بمقدمة تحدث فيها عن القلق الذى يعيشه المجتمع الانسانى فى هذا العصر ، والتفكك والانهيار الذى يعانيه منذ الحرب العالمية الاولى التى نشبت من اجل سبب تافه وهو قتل أحد الوطنيين من الشعب الصربى لولى عهد النمسا بقنبلة فى احدى مدن يوغوسلافيا . جريمة عادية ولكنها جرت العالم كله الى حرب مدمرة ، فانسان اليوم يختلف عن انسان الماضى اختلافا بينا . فقد كان أجدادنا يعتقدون ان للعالم وحدة آتية من قوة العقل ، أما اليوم فاننا نخشى أن يكون هذا العقل بعينه هو الذى يحطم وحدة الشخصية ووحدة العالم، فنحن الآن نواجه فى أوروبا وحدة القلق الشامل وهى وحدة سلبية .

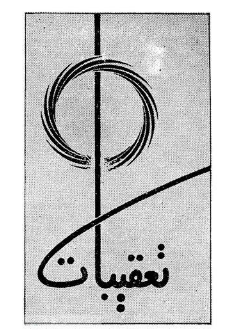
وتحدث المحاضر بعد ذلك عن اللقاء بين الشرق والغرب ، هذا اللقاء الذى نشأ فى أغلب الأوقات على أسس غير ودية ، بل ان عماده كان العداوة والكراهية .

ولكن المتمعن فى الأمر يدرك تماما أن هذه العــداوة لم تكن مطلقة دائما ، بل ان الخواص من الناس كان لهم مفهوم آخـر فمثلا « دانتى » الشاعر الايطالى الكبير ، وهو رجل مسيحى عاش فى قرون التعصب الدينى ، لو أنهساير أفكار عصره لما صور لنا من جحيمه صورة السلام الأبدى الذى جعل لأهـل العدل والصلاح من كافة أبناء الأرض ، والسلطان الكبير صلاح الدين الذى كان رغم حروبه ضد المسيحيين مشهورا عنـدهم بصدقه وعدالته ، وابن سينا الحكيم الكبير الذى يدرس كتبه الغربيون وكذلك ابن رشد أستاذ الفلسفة الاسلامية الذائع الصيت .

وانتقل الى مناقشة هذه العلاقة بالنسبة للعرب فقال انه حدثت من الدولة العثمانية فى أوائل هذا القرن حادثة اليمـة بالنسبة للمسيحيين انفجر على أثرها الرأى العام بالحقـد والكراهية ، ولكن من يقرأ كتاب « النظرات » للمؤلف المصرى المسلم المنفلوطى يلاحظ أنه وهو الكاتب الثابت على دينه استنكر استنكارا تاما أعمال التعصب العدوانى ، ودكتور فالتر براونه يريد أن يدلل بهذه الامثلة على قيمة الضمير الانسانى الواعى فى الشرق والغرب على حد سواء ، فهذا الضمير الذى يمنع العداوة المطلقة ، ويحقق أهم فضائل كل من الدينين الاسلامى والمسيحى ..

وتحدث بعد ذلك عن جانب آخر من جوانب العـلاقة بين الشرق والغرب ، وهو جانب العلاقات الثقافية التى بدأت فى القرن الماضى ، ولكن عاق تياره الدافق الاستعمار والتسلط الغربى الذى لا يوافق عليه الناس فى كل أطراف الدنيا ، هـذا التسلط الذى اتخذ ستار التعاون على التقـدم والحضارة ، وقد أخذ بهذا الرأى أيضا بعض علماء الشرق من أمثال الجبرتى، ورفاعة الطهطاوى ، وجمال الدين الافغانى ، ومحمـد عبده ، ومصطفى كامل ، وهو لا يدافع بهذا الرأى عن الاســتعمار ، ولكنه يريد أن يتعرض لمشكلته من كافة الوجوه ، لانه لو كان مجرد سيطرة قوة على قوة أخرى لكان أمره هينا ولسـهلت مقاومته ، ولكنه كان عملية تعمير ونقل حضارة ، وأفكار ، أو هذه هى الفائدة المقصودة منه فى بادىء الامر ، ثم اختلت بعـد ذلك القيم والمفاهيم ، وأصبحنا نجـد أن كثيرا من الدول المتسلطة هى نفسها واقعة تحت قيد يجثم على أنفاسها سـواء فى الاقتصاد أو الصناعة أو غير ذلك .

ولا شك أن تطور العالم الحديث هذا التطور الذى جمـع شرقه وغربه فى وحدة سلبية قوامها القلق . لا يدفعنا دفعا نحن المؤمنين بالانسان الحريصين على انسانيته أن نعمل متكاتفين على تحويل هذه الوحدة السلبية الى وحدة ايجابية موفقة نحمى بها حضاراتنا التى حققناها بطول الجهد والعرق .



يقدمها :

* ابراهيم الدسوقى البساطى
* محمد محمد حبيب

رد على نقدين

١ ـ وهذا الاستاذ شاكر الفحام تصدى لنقد كتاب « الابانة » بعد صديقه وظهيره الاستاذ صقر ، ومن يدرى لعل ثالثهم ورابعهم يظهران بعدهما ، والاستاذ شاكر لا يختلف كثيرا عن صديقه الاستاذ صقر فى نقده فهو يريد منه الاساءة والهجو ، بل انه يزيد عليه شيئا آخر فهو يريد ممن ينقده الا يرد والا يدفع عن نفسه التهمة ، فهو يقول : « **الاستاذ البساطى أبى عليه كبرياؤه أن يذعن للحق ، فكان رده مثلا من أمثلة المكابرة . وكأنه ازمع فى نفسه أن يعد لكل ناصح ردا** » واذا كنت يا أستاذ شاكر تعلم أن شرعة الغاب فيها هجوم ودفاع ، فهل تريد أن تكون شرعة الغاب خيرا من شريعة الكتاب ؟

وشاء الاستاذ شاكر أن يلقى على وعلى جميع المحققين درسا فى التحقيق كأنه الفرد الفذ فيه لا يجيده سواه .

فالاصل الاول من أصول النشر عنده « **جمع أصول الكتاب المخطوطة التى تفرقت فى المكتبات ومعارضة بعضها ببعض ووصفها وتوثيقها ليمضى الناشر بعدها فى طريقه ثابت الخطى** » والاستاذ شاكر لو اطلع على الصفحة ١٧ من الكتاب لوجد سردا للنسخ التى اعتمدت عليها فى التحقيق وقد وصفت أربعا منها ، وبينت أرقامها بدار الكتب ، ثم ذكرت النسخة الخامسة التى عثرت عليها بالجامعة العربية ، ووصفتها أيضا ، فماذا يريد الاستاذ غير ذلك ؟

ثم يقول الاستاذ شاكر : وقد قال ـ يريد المحقق ـ فى وصف الاولى « **وهذه النسخة قد وجدتها أصح النسخ وأوفاها ولذلك جعلتها أصلا** » واذا كان يعنى بالصحة أنها النسخة التى تحمل صورة من الكتاب على ما وضعه صاحبه فقد أصاب الصفة . فماذا يريد الاستاذ شاكر بعد هذا وقد اتفقنا نحن الثلاثة هو والاستاذ صقر وأنا على أن نسخة الدار التى تحمل رقم ٢٠٣٩ هى التى تمثل كتاب « الابانة » الذى وضعه العميدى ، وبذلك تكون أصح النسخ ، ويجب الاعتماد عليها فى تحقيق الكتاب .

ويعود الاستاذ شاكر بعد هذا فيقول عن هذه النسخة : **فقد نقلت عن أصل اعتوره الخطأ ، وكثرت فيه الخروم ، فنقصت عن كتاب العميدى الذى وضعه فى أواخر القرن الرابع الهجرى أو أوائل الخامس ، وهذا شىء مالوف فى الكتب القديمة لمن الف قراءتها وعاناها** . فكيف يمكن التوفيق بين كلامه هذا وبين قوله انها النسخة التى تحمل صورة من الكتاب على ما وضعه صاحبه ؟ أليس فى هذا شىء من التناقض ؟ بل هو التناقض كله .

ويقول الاستاذ شاكر عنى : « **لقد كان راضيا عن النسخة** ـ نسخة الجامعة ـ حين **نشر الكتاب فوصفها بانها تماثل نسخة** الدار ضبطا ونقلا ، فلما **غضب على الاستاذ السيد أحمد صقر** غضب على النسخة ورآها **لاتصلح أصلا للتحقيق لأنها ناقصة** » وليس الأمر كذلك ، بل الاستاذ صقر هو الذى غير موقفه من نسخة الجامعة ، فانه بعد أن اعتمد عليها فى نقده كله عاد فقال : ان نسخة الجامعة العربية **ليست هى كتاب « الابانة » ولكنها ترتيب سرقات المتنبى على حروف الهجاء رتبها قارىء مجهول ، وحذف منها مقدمة الجزء الرابع التى تقع فى صفحة ١٤٩ـ١٥٠ من المطبوعة ، وبعد أن نقل مقدمة المؤلف صنع عنوانا نصه : ما جاء من ذلك فى شعره على قافية الألف ، وهى الهمزة كما جاء فى لوحة ٥ ـ ب ، ثم قافية الباء ، الى أن قال : وليس لهذه العناوين بطبيعة الحال ذكر فى أصل الكتاب الذى تمثله نسخة الدار ، لأن مؤلفه أورد أشعار المتنبى كما عرضت له غير مرتبة على حروف الهجاء** » ا هـ كلام الاستاذ صقر .

فمن الذى فضل نسخة الدار على نسخة الجامعة حينئذ ؟

ويقول الاستاذ شاكر : انى لم أعرف نسخة الجامعة ، ولم أفد منها ، وأرجو أن يرجع الاستاذ الى الكتاب ليعلم أنى صورت صفحتين من هذه النسخة فى صدر الكتاب ، ثم أشرت الى نسخة الجامعة فى التصحيح ، وهذه أمثلة من هذه الاشارة فى هامش الصفحات : ٢٣ ، ٣٢ ، ٤٣ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٧ ، ٨٩ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٤ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٣٢ ، ١٣٧ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٩ ، ١٥٢ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٦٤ ، ١٦٦ ، ١٧٠ ، ١٧٢ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٩ .

فهل يكفيك هذا دليلا على انى أعرف نسخة الجامعة ، وأنى

استعنت بها على تصحيح النسخ الاخرى ؟

ثم ألم تر ما قلته فى نهاية كتاب « الابانة » : بهذا انتهت النسخة الاصلية ، وقد استعنت بالنسخة المخطوطة بالجامعة العربية فى تصحيح بعض أخطاء جاءت بنسخة دار الكتب ، كما أن هذه النسخة كانت أصح من نسخة الجامعـة فى بعض المواطن ؟

الست ترى فى موقفك هذا شيئا من التجنى ، بل التجنى كله ؟

واذا كنت يا أستاذ شاكر تقول عن نسخة الجامعـة « **أما السقط فيها فلا يقتصر على ورقة واحدة فقد تعاورتها خروم عدة فى حروف الدال والذال والراء واللام ، ووقعت اوراق فى غير مواضعها** » فكيف تريد أن أجعلها أصلا للتحقيق ؟ ان الذى فعلته كان الاصوب حين قابلت بين النسختين وصححت هذه من تلك ، وتلك من هذه . بل انى لم أغفل المخطوطتين الاخريين فى هذه المقابلة .

والاصل الثانى من أصول النشر عنده « **الامانة فى نقـل النصوص ، فالمحقق لا يملك حق الحـذف والتغيير والعبث بالنصوص على هواه ، بل عليه أن يكون عارفا حق الامانة التى بين يديه يؤديها على أحسن الوجوه واكملها ، فان عرض فى النص خطأ يجب تغييره كان لا بد من الاشارة الى أصل الكلام والتنبيه عليه** » وكنت أود أن ترانى التزمت هذا الا ما سهوت عنه ، واليك أمثلة من ذلك ، ولا أستطيع أن أحصر الامثلة كلها لانها كثيرة :

« العبرتاى » الشاعر . وقد قلت فى الهامش : ورد هكذا ، وصحة اسمه « العبرتائى »

وعظم قـــدرك فى الافـــاق أوهمنى
انى بقـــلة ما أثنيت أهجـــوكا

وقلت فى الهـــامش : هكذا فى جميع النسخ ، وفى شرح العكبرى « لقلة »

فمـــا تترك الايـــام من أنت آخـــذ
وما تأخـــذ الايام من أنت تـــارك

وقلت فى الهامش : كذا فى جميع النسخ ، وقد ورد فى ديوان أبى تمام :

فمـــا تترك الايام من هـــو آخـذ
ولا تأخـــذ الايام من هـــو تارك

« عمرو بن عروة بن العبد الكلبى » وقلت فى الهامش : ورد اسمه فى معجم الشعراء هكذا « عمرو بن عروة بن الفداء الكلبى الاجدارى »

لا يعجبن مضيمـــا حسن بزتـــه
وهل يروق دفينـــا جـــودة الكفن

وقلت فى الهامش : فى النسخة المطبوعة « تروق » وكلا التعبيرين صحيح .

له نائـــل ما زال طلبـــة طـــالب
ومـــرتاد مـــرتاد وخـــاطب خـــاطب

وقلت فى الهامش : فى ديوان ابن الرومى شرح الشيخ محمد شريف : طالب طالب

تلـــح جفـــونى بالدمـــوع كأنمـــا
جفـــونى لعينى كل باكيـــة خـــد

وقلت فى الهـــامش : هكذا فى جميع النسخ ، وفى شرح العكبرى : تلج دموعى بالجفون كأنما . قال الواحدى : أى لا تخلو جفونى من الدموع .

« جابر بن رألان السنبسى » وقلت فى الهامش : فى النسخة المطبوعة « وازلان السنبسى » ، وفى الاصل « زالان » وكلاهمـا محرف . أنظر القاموس المحيط « رال » .

« كعب بن معدان الاشقرى » وقلت فى الهامش : فى النسخة المطبوعة ـ سعدان ـ وفى الاصل ـ الاشورى ـ والصحيح ما أثبتناه ، وهو من شعراء خراسان .

« عبد الصمد بن المعذل » وقلت فى الهامش : هكذا وضبطه الجرجاني ـ المعذل ـ

والظـــلم من خلق النفوس فان تجـــد
ذا عفـــة فلعـــلة لا يظـــلم

وقلت فى الهامش : هكذا فى النسخة الاصلية وفى سائر النسخ : « فى » وفى ديوان المتنبى « من » مع اسقاط الواو من « والظلم »

هدية ما رأيت مهديهـــا   الا رأيت الانام فى رجـــل

وقلت فى الهامش : فى الديوان ـ العباد ـ

ومـــا على الله بمســـتنكر   أن يجمع العالم فى واحـــد

وقلت فى الهامش : والرواية المشهورة لبيت أبى نواس :

ليس على الله بمستنكـــر   أن يجمع العـــالم فى واحـد

ولذهم الطراد الى قتـــال   أحد ســـلاحهم فيه الفرار

وقلت فى الهامش : فى الديوان « فلزهم » وهو الصحيح ، ولزه الشيء : الجاه

تحن الى الحـــرب من غير أن   تقاد وما أقلقتهـــا الحزم

وقلت فى الهامش : هكذا فى الاصل ونسخة الجامعة ، وفى النسخة ١ وفى المطبوعة والنسخة ٢ الخدم .

وحزم الحصان : شد حزامـــه ، والحزم والاحزمة : جمع حزام .

وأنفسهم مبـــذولة لوفودهم   وأموالهم فىدار من لم يفد وفد

وقلت فى الهامش : ورد هذا البيت فى النسخة الاصلية ونسخة الجامعة ، وسقط من سائر النسخ .

ومن علت فىاكتساب المجدهمته   ولم يساعده جد بات فى تعب

وقلت فى الهامش : هكذا فى الاصل ، وفى سائر النسخ : ولم يساعد بجد ، وفى نسخة الجامعة : ولم يساعده وجد .

وهكذا اذا ذهبت أعد لك الامثلة على ايراد أقوال النسخ أعيانى العد . ألست ترى فى هذا أمانة فى النقل ؟ ولكنك تتغافل عن هذا لحاجة فى نفسك ، أو لانك تريد أن تنقد وكفى . والا فما معنى قولك « **أما أن تجيز لنفسك ان تعبث بالنص لانه لايرضيك، او لانه** استعصى عليك معناه **فشيء لم نسمع به** » مع أنى اثبت الخلاف فى كل حالة ، حتى الرواية التى فيها خطأ ظاهر أثبتها على ما فيها من خطأ ، وبينت الصحيح .

أما هذه الجملة التى تلقفتها أنت والاستاذ صقر وهى « وجمع له من المحاسن ما لم يعشره فيها كل من تقدمه » فقد قلت حقا : انها وردت مضطربة ، وكنت فى ذلك مستندا الى الذوق الادبى الذى جرى على جمع المحاسن المبعثرة فى الناس فى شخص الممدوح ، ورجحت أن يكون النساخ قد أخطئوا فى ايرادالعبارة، وقلت : لعلها « وجمع له من المحـــاسن ما بعثره فى كل من تقدمه » ولم أجزم بذلك ، واستندت الى الذوق الادبى والى أقوال الشعراء ، فأبو نواس يقول :

ليس على الله بمستنكـــر   أن يجمع العـــالم فى واحد

ويقول أيضا :

متى تحطى اليه الرحل سالمة   تستجمعى الخلق فى تمثال انسان

والمتنبى يقول :

هى الغرض الاقصى ورؤيتك المنى   ومنزلك الدنيا وأنت الخلائق

ويقول :

أحلمـــا نرى أم زمانا جديدا   أم الخلق فى شخص حى أعيدا

ويقول :

ولقيت كل الفاضلين كأنمـــا   رد الاله نفوســـهم والأعصرا
نسقوا لنا نسق الحساب مقدما   وأتى فذلك اذ أتيت مؤخـــرا

أما رواية الصبح فهى : وجعل له من المحاسن ما فضل به كل من تقدمه ، وهذه الرواية قريبة مما ظنناه ، وأنت والاستاذ صقر لماذا تفضـــلان رواية بعض نساخ « الابانة » على رواية البديعى صاحب الصبح وهو أديب معروف بالعمق فى الادب .

واذا رأيت المخطوطة ١٨٥٧ والمخطوطة ٨٦ بدار الكتب فستجد الكلمة فيهما « بعثرة » وليست « يعشرة » ، ويغلب على ظنى أنك لم ترجع الى هاتين النسختين . وبعد فربما تلومنى على اعادة الرد ، فأجيب : انك أنت الذى كررت النقد ، كما كررته فى مواضع أخرى من نقدك لانك تريد أن تملأ أكبر عدد ممكن

من صفحات « المجلة » بالنقد ، ومن يدرى ؟ فربما يأتى الاستاذ صقر بعدك فيكرر نقدك .

أما « ربع الهمذانى » فغير واضحة فى الاصل ، وهى واضحة بهذا الضبط فى نسخة الجامعة ، وترجمت لبديع الزمان الهمذانى ، وقلت لعل المؤلف يقصده ، ثم بينت أن المؤلف قد تجنى على المتنبى اذ نسب اليه السرقة من بديع الزمان ، اذ أن المتنبى توفى سنة ٣٥٤ والبديع توفى سنة ٣٩٨ فكيف أخذ المتنبى منه ؟ اللهم الا اذا أراد المؤلف همذانيا آخر فمن يكون ؟ فاذا قيل لعل الهمذانى عمر طويلا فعاصره المتنبى وأخذ عنه ، قلت : جاء فى اليتيمة ما نصه : **وحين بلغ أشده ـ الهمذانى ـ واربى على اربعين سنة ناداه الله فلباه ، وقدم على آخرته »** . على انى لم أجد فى كتب التراجم التى بين يدى من يحمل اسم « ربع الهمذانى » وهذا الذى رجح عندى أن العميدى يقصد بديع الزمان الهمذانى ، يضاف الى هذا أن العميدى زعم فى مكان آخر أن المتنبى سرق من « أبى الفتح الاسكندرانى » هكذا قوله :

اختــــر من الكتب دونــا فان دهـــــــــرك دون
زج الزمـــان بحمـــــق ان الزمـــــان زبـــون
لا تكذبن بعقـــــــــل ما العقـــل الا جنـــون

فقال المتنبى :

ذوالعقل يشقى فى النعيم بعقله وأخو الجهالة فى الشقاوة ينعم

وقلت فى الهامش : وعلى هذا يكون اسم الشاعر قد حرف ، وصحته « أبو الفتح الاسكندرى » الشخص الخيالى فى مقامات بديع الزمان الهمذانى ، ويكون الشعر للبديع ، وقد بان مما تقدم أن بديع الزمان توفى بعد المتنبى بكثير فلا يتأتى أن يكون المتنبى سارقا منه .

ومثل هذا ما ادعاه العميدى على المتنبى عندما أورد لزبينا النصرانى قوله :

الى متى يطمع العذال فى رشدى وليس فى الحب لى عقل ولا رشد
والله والله لا أنساكم أبـــدا ولا يغير حبى فيــــكم أحد

ثم قال : ان المتنبى أخذه فقال :

الام طمــاعية العــــاذل ولا رأى فى الحب للعـــاقل
يراد من القلب نسيانــــكم وتأبى الطبــاع على الناقل

وقد أعيانى البحث عن زبينا النصرانى هذا الى أن وجدت له ترجمة صغيرة فى « شعراء النصرانية » وجاء فيها : « **وقد نقبنا عن زبينا هذا لنعرف شيئا من اخباره ، فلم يجدنا التنقيب شيئا ، ثم قال المؤلف : انه كان فى القرن الخامس للهجرة »** ومن المعلوم أن المتنبى قتل فى سنة ٣٥٤ فكيف يكون سارقا من زبينا هذا الذى توفى بعده بزمن طويل ، والذى كان شاعرا مغمورا ؟

وأشرت الى بيت أبى العتاهية :

اذا اغتــاظ لم يقلق وان صــال لم يحم
وان قال لم يهجــر وام يتــــــأثم

وقلت : حذف الناشر مطلع قصيدة أبى العتاهية ، وهو فى النسخة الاصلية :

الا أنعم صباحا أيها الربع واسلم

وأرجو أن تدلنى على قصيدة لأبى العتاهية لها هذا المطلع ، فانى لم أجد له قصيدة هذا مطلعها .

وموسى بن عمران . تقول : انى حرفت الاسم وصححته فى النسختين « مويس بن عمران » وأقول : انك لا تستطيع أن تقرأها « مويس » فى نسخة الاصل مطلقا ، بل الكلمة بموسى أشبه .

والاصل الثالث عند الاستاذ شاكر : **أن يشير الناشر الى اختلاف النصوص فى النسخ فقد يكون فى رواية منها ما يفيد الباحث ، ونحن نعلم جميعا أن اختلافا كثيرا قد وقع فى رواية الشعر فى مختلف النسخ** . وانى أحيل الاستاذ الى هوامش الكتاب فسيجد فى كثير منها اثبات الخلاف فى الروايات حتى الرواية الضعيفة أو التى لا تصح قد أثبتناها ، تجد ذلك فى الصفحات : ١٩ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٣٣ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ .

أيكفيك هذا القدر يا أستاذ شاكر ؟

وأخذت على أنى أوردت فى ص ٤٢ بيتا لابن الرومى وآخر للمتنبى صحيحين وكل ذنبى عنـــدك أنى لم أقل انهما وردا صحيحين أيضا فى نسخة الجامعة ، وأخذت على أيضا انى لم أشر الى هذه النسخة عندما علقت على قول على بن المنجم من أبيات يغنى بها وقلت « يغنى بها » زائد فى النسخة الاصلية ، وكذلك فعلت عندما قلت فى صفحة ٦٠ هذا البيت وبيت المتنبى بعده وردا فى النسخة الاصلية ، وكذلك عندما أوردت هذا البيت للمعوج الرقى :

نفسى فداءغزال قد برى جسدى ايعاده وتلا الايعـــاد اعراض

ووافقتنى على هذه الرواية .وكذلك عندما أوردت بيت المتنبى

فاذا هما اجتمعا لنفس حـرة بلغت من العليـاء كل مكان

وعلقت بقولى : هكذا فى جميع النسخ ما عدا الاصل فهى « مرة » ووافقتنى على هذا ، فهل اغفال الاشارة الى نسخة الجامعة ذنب كبير يستحق عندك هذا التشنيع ؟

ومن تجنيك الغريب يا أستاذ شاكر أن تقول : « **ومن أمثلة التعليق المضلل أن يدعى على النسخ أو على احداها ما ليس فيها فقد ورد فى ص ٥٤ « ثابت بن قطنة العتكى » وعلق بقوله : هكذا ، وضبطه الاغانى « ثابت قطنة ، وفحوى هذا التعليق أن النسخ أوردت كلمة ابن »** . وأقول : نعم يا أستاذ لقد أورد بعض النسخ كلمة « ابن » وارجع الى النسخة الخطية بدار الكتب ورقمها ١٨٥٧ وهل رأيتنى أقول ان جميع النسخ أوردتها ؟ ثم تقول بعد هذا : **أخشى أن أقول : ان الناشر لم يعد الى النسختين** « تقصد نسخة دار الكتب الاصلية ونسخة الجامعة » فمن أى مصدر حققت الكتاب اذن ؟ وبيت المتنبى :

انت الذى بجح الزمان بذكره وتزينت بحديثـــه الاســــمار

تحاسبنى على تصحيف كلمة « بجح » وجعلها « نجح » وأنت تعلم أن هذا خطأ مطبعى ورويت بيت عمرو بن الاهتم :

اذا المرء لم يحببك الا تكرمـا بدا لك من أخلاقه ما يغـالب

فرايت أنت أن الرواية الصحيحة « تكرها » بالهاء ، ولم تقل لنا من أين استقيت هذه الرواية ، وبهذا تكون وقعت فيما تسنده الى من اغفال المصدر . أما أنا فقد استندت الى رواية النسخة الاصلية ، على أن « تكرما » فى هذا المكان هى الاولى ، والمعنى أن المرء الذى يحبك متكلفا الكرم سيخالفه طبعه ، وتظهر لك كراهيته ، يؤيد ذلك بيت المتنبى الذى يدعى العميدى سرقته من ابن الاهتم :

وللنفس أخلاق تدل على الفتى أكان سخاء ما أتى أم تساخيا

والسخاء : الكرم . والتساخى : تكلف الكرم .

وقلت : وذكرنا أيضا اسم الشاعر « الناشىء بن الحسن » وصحته « الناشىء أبو الحسن » ولم تبين لنا من أين جئت بهذا التصحيح ؟

وذكرنا الشاعر « أبو عبد الله بن هارون بن على » فقلت أن صحته « أبو عبد الله هارون بن على » ولم تذكر لماذا رجحت هذا بالضبط .

وتحاسبنى على خطأ العميدى فى فهم معنى بيت المتنبى :

وقد رأيت الملـوك قاطبـــة وسرت حتى رأيت مولاهـــا

ثم يقول العميدى : « ولا أدرى أرأى المتنبى الملوك قاطبـة

عابسة او ضاحكة مستبشرة » ثم قلت : **فهو يريد «الملوك جميعا»** واخطأ العميدى فظنه من القطوب اى العبوس .

وضبطت اسم الشاعر هكذا « أبو زرعة الدمشقى » فقلت : انى أخطأت ، وصحة الاسم « ابن أبى زرعة » ولم تبين لنا المصدر وهو ما تعيبه علينا ، وقد وجدت الاسم فى كتاب « الاعلام » ج ٤ ص ٩٤ « أبو زرعة الدمشقى » **فهل هو شاعرنا ؟ لا أدرى** . ثم وجدت « أبا زرعة » آخر فى الجزء ٧ ص ١٤٢ من كتاب الاعلام ، وعلى أى حال لو كنت اتبعت أصول التحقيق ، وذكرت لنا المصدر لارحتنا . أما قول ابن المعتز :

وارى الثريا فى السماء كأنها   خرد تبدت فى ثياب حداد

فما زلت يا أستاذ شاكر أفضل رواية « خرد » على رواية « قدم » وقد روى العكبرى « خرد » عند شرحه لقول المتنبى :

كأن بنات نعش فى دجاها   خرائد سافرات فى حداد

ويقول ابن المعتز فى هذا المعنى أيضا :

كأن كئوس الليل والليل مظلم   وجوه عذارى فى ملاحف سود

فاذا اضفت الى هذا قول المعوج الرقى :

كأن بنات نعش حين لاحت   نوائح واقفات فى حداد

تأكدت روايتنا .

وهذا هو الرد الذى وجهته للأستاذ صقر . وأنت ترمينى بفرض رواية مع انك أنت الذى تفرض روايتك ، وكذلك الاستاذ صقر . ورواية « خرد » هى التى تصح بها المقابلة التى عقدها العميدى بين ابن المعتز والمتنبى والمعوج الرقى ، فهى « خرد » عند ابن المعتز ، « خرائد » فى بيت المتنبى ، و « وجوه عذارى » عند ابن المعتز ثانية ، و « نوائح » عند المعوج الرقى .

أما « قدم » هنا فهى من باب « النشاز » فى اصطلاح المغنين .

أما « ابن حماد الكاتب » فقد عاب الاستاذ شاكر علينا أننا حذفنا كلمة « زنبور » فى أول اسمه الواردة فى نسخة الجامعة وعذرنا فى هذا أنها غير واضحة فى نسخة الاصل بدار الكتب ، ولو رجع الاستاذ الى المخطوطتين ٨٦ ، ١٨٥٧ لوجد الاسم كما أوردناه .

واسند العميدى لبكر بن النطاح هذا البيت :

ولو لم يكن فى كفه غير روحه   لجاد بها فليتق الله سائله

فعلقت على هذا البيت بقولى : والبيت من شعر أبى تمام فى مدح المعتصم بالله ، فقلت أنت : أنى حذفت بقية الكلام وهو « ضمنه أبو تمام فى قصيدته » وهل ترى معنى لذكرها والبيت لأبى تمام ؟

وبيت أبى بكر بن ابراهيم الفقيه :

يا من رماه الدهر عن **قوسه**   بأسهم عاقرها قاتل

فأنت ترى أنها « عائرها » ولو رجعت الى النسختين ٨٦ ، ١٨٥٧ بدار الكتب لوجدتها « عاقرها » كما أوردناها . وعقره فى اللغة : جرحة ، وعلى هذا تكون رواية هاتين النسختين بعيدة عن التكلف فى الرواية الاخرى ، وواضحة المعنى ، وفاتنا أن نشير الى الخلاف بين النسخ هنا . ويبدو لى يا أستاذ شاكر أنك لم تطلع على هاتين النسختين مطلقا . وهما وان كانتا كثيرتى التحريف الا أنهما يمكن الاستعانة بهما فى ترجيح نص على آخر .

وكذلك اخذت على قولى « للعبدى من أبيات قليلة له وقلت انه فى الاصل «لأبى هفان المهزمى العبدى» ، وفى النسخة ١٨٥٧ « للعبدى » كما ذكرت .

وأخذت على انى ذكرت اسم الشاعر « أبو عمرو محمد بن العمراوى البصرى » وهو فى الاصل « أبو عمرو محمد بن أحمد العمراوى البصرى » وأرجو أن ترجع الى النسخة ١٨٥٧ فستجد اسم الشاعر كما ذكرت بالضبط .

واوردت يا أستاذ شاكر أشياء كثيرة جاءت صحيحة فى الكتاب خلافا لما جاء فى بعض النسخ ، وكل ذنبى عندك أنى لم أشر الى ان نسخة الجامعة أوردتها صحيحة كذلك .

وتقول يا أستاذ شاكر : **انى لم أراجع جميع أبيات المتنبى الواردة فى الكتاب على الديوان** . وانت فى هذا متجن ، فلو رجعت الى الكتاب لرايت كل أبيات المتنبى مراجعة على الديوان .

وبيت عبد الرحمن بن دارة :

فان أنتم لم تقتلوا بأخيكم   فكونوا بقايا للخلوق وللكحل

وصححت أنت « بقايا » ، وقلت انها « بغايا » وهذا صحيح ، ولكن الست ترى الخطأ المطبعى ظاهرا هنا .

وبيت المتنبى :

امنسى الكناس وحضرموتا   ووالدتى وكندة والسبيعا

وقلت أنا : فى الاصل « السكوت » بدل « الكناس » ، فقلت انت : انى لم أسأل نفسى كيف ورد لفظ «السكوت» فى الاصل ، ولماذا أسأل نفسى هذا السؤال وعندى كلمة « الكناس » صحيحة فى هذا الموضع وواردة فى الديوان ؟ وهى محلة بالكوفة ، وكندة محلة غربى الكوفة ، والسبيع : سوق بالكوفة ، والمتنبى كوفى الاصل . فمالى ولفظة « السكوت » التى تقول : **انها محرفة عن « السكون » وهى قبيلة يمنية شهيرة نزلت بالكوفة فسميت محلة باسمها** ، وانى أصنع هذا الصنيع او كنت معنيا بتحقيق ديوان المتنبى ، ولكنى أوردت رواية صحيحة جاءت فى الديوان ، فلم تلومنى اذن ؟

وينتهى كلامك بقولك : **« ولست ادعى على الاستاذ البساطى أن** كتابه هو الذى انفرد بهذا **المسلك المخوف العواقب ، فدفعنى ذلك الى** الكتابة ، **فانى لأعلم أن فى الناشرين اليوم من قاربه أو زاد عليه »** . فهل لك ان تقول لنا لماذا اختصصت هذا الكتاب بتلك العناية كلها اذن ، وقد مضى على ظهوره سنتان ، وحذا حذوك الاستاذ صقر ؟ ثم انك تعلم ويعلم ظهيرك أيضا أن من الكتب التى تحقق ما لم يبذل محققوها اى جهد فى تحقيقها . وقد رأيت مرة ناسخا بدار الكتب ينسخ كتابا ، فسألته عنه ، فقال : هذا كتاب يحققه فلان ، فقلت : وماذا يعمل بعد نسخك اياه ؟ فقال : يراجع النماذج فى المطبعة . وانت تعلم أن هذا يحصل كثيرا . اما كتابنا هذا فقد بذلنا فيه مجهودا شهد به كثير من المنصفين . وغير خاف عليك أن تحقيق الشعر من أصعب حالات التحقيق ، وتزداد الصعوبة آن كان الشعر لشعراء ليست لهم دواوين يرجع اليها كمعظم الشعراء الذين ورد ذكرهم فى هذا الكتاب .

انى لأشعر أن وراء حملتك هذه التى يؤيدك فيها الاستاذ صقر امرا ستظهره الايام .

ونعود للأستاذ صقر فنقول : انه عاب علينا أننا روينا شعر مروان بن سعيد هكذا :

ما للصوار رحلن عن عرصاتها   وتركنها وقفا على غزلانها

ان الجياد عرفن معهد دارها   فصهلن باكية على سكانها

وفسرنا « الصوار » بالقطيع من البقر كما جاء فى اللغة ، ولم تعجب الاستاذ كلمة « الصوار » ولم يعجبه أن الشاعر يتغزل فى البقر ، كأن الاستاذ قد ولد فى لندن ، أو نشأ فى باريس ، أو سقط راسه فى برلين ، ألم يقرأ الاستاذ شعر أبى تمام حيث يقول :

نوار فى صواحبها نوار   كما فاجاك سرب أو صوار

يقال : فلانة نوار أى نفور . ويقول أبو تمام أيضا :

بيض فهن اذا رمقن سوافرا   صور وهن اذا رمقن صوار

شبه النساء أولا بالصور أى الدمى ، ثم شبه عيونهن بعيون الصوار أى البقر اذا نظرن . فكلمة « صوار » التى لم تعجب الاستاذ وردت مرتين فى هذين البيتين ، كما جاءت فى بيت امرىء القيس :

كأن الصوار اذ يجاهدن غدوة   على جمد خيل تجول بأجلال

الصوار : قطيع بقر الوحش ، وجمد : أماكن صلبة مرتفعة ،

تجول بأجلال : كأنها خيل عليها جلالها . وجاءت هذه الكلمة فى النسخة الاصلية بدار الكتب التى يعدها الاستاذ نفسه الاصل الصحيح لكتاب « الابانة » ولكنه يؤثر كلمة « الحسان » على كلمة « الصوار » لأنها وردت فى نسخة الجامعة العربية ، مع أن الشاعر استعار كلمة الصـــوار للحسان والاستاذ يعلم أن الاستعارة أبلغ من الحقيقة .

واذا كان الاستاذ يرى فى تشبيه الحسان بالمها أى البقر فكاهة يتندر بها فان شعراء العرب لم يروا رأيه ، فهذا أبو تمام يقول :

مها الوحش الا أن هاتا أوانس   قنـا الخط الا أن تلك ذوابل

ويقول الصولى فى شرحه : يقـــول : هن كبقر الوحش فى تهاديهن وحش عيونهن ، وهن كقنا الخط فى القد الا أن القنا ذوابل وهن نواضر .

وابن هانىء الاندلسى يقول فى مدح المعز لدين الله الفاطمى ، ويصف أسطوله :

لك البر والبحر العظيم عبابه   فسيان أغمـار تخـاض وبيـد

أما والجوارى المنشآت التى سرت   لقد ظاهرتهـا عدة وعـديد

قباب كما تزجى القباب على المها   ولكن من ضمت عليـه أسـود

ويقول البارودى

عصيت نذير الحلم فى طاعة الجهل   وأغضبت فى مرضاة حب المها عقلى

المهاة : البقرة الوحشية . ويقول أيضا :

محا البين ما أبقت عيون المها منى   وشبت ولم أقض اللبانة من سنى

أكان ذوق هؤلاء الشعراء فاســدا حين شبهوا الحســان بالبقر ؟

وهكذا ترى يا استاذ أنى أحتكم فى الرد على نقدك الى النص ، والنص « سيد الادلة » عند رجال الادب مثل « الاعتراف » عند أهل القانون .

وسلام عليكما .

ابراهيم الدسوقى البساطى

تعقيب على مقال



بقلم محمد محمد حبيب

ورد بعدد الشهر الماضى من « المجلة » (العـــدد ٧٧ ـ مايو ١٩٦٣) مقال للسيد عبد الجبار داود البصرى بعنوان « دفاع عن العروض الموروث » يدور حول عدم خروج أوزان الشعر الحر (أى الجديد ، أو المعاصر ...) عن أوزان العروض الموروث فى أبحره الستة عشر ، اللهم سوى فى السماح فى القصيدة الواحدة بما هو مسموح به فى الموشحات (الموروثة كذلك) من المزاوجة بين الأشكال المختلفة للبيت فى البحر الواحد فيجىء (فى القصيدة الواحدة) تاما ، أو مشطورا ، أو منهوكا ، أو مختلف الأعاريض والأضرب الخ . وهذا ماعبر عنه المقال المذكور باختلاف **النغمات.**

ولقد كثر الأخذ والرد وتطاحن الآراء حول قضية الشـــعر المعاصر التى لا يزال الباب فيها مفتوحا للادلاء بمختلف الآراء التى لا يعنينا فى مقالنا هذا نصرة أحدها أو الادلاء فيها برأى جديد ، فقد تكون لذلك فرصته المناسبة ، وانما وجدت فى أسانيد الدفاع عن العروض الموروث ما يجدر استبعاده من ملف القضية قبل انعقاد محكمة الأدب ، مخافة أن يكون اضراره بالقضية أكثر من نفعه ، أو أن يبلغ هذا الضرر خسارة القضية اذا ما استؤنف نظرها فى جلسة يسود أذهان قضاتها توهمهم أن مســـــتندات العروض الموروث كلها من هذا النوع الذى لا يقدم ولا يؤخر ، وقد لا يقتصر الأمر على خسارة القضية ، بل يتجاوز هذه الخسارة الى الحكم على « العروض الموروث » بالعقوبة الرادعة ، جزاء ما قدمت يداه (بل أيدى المحامين) من مستندات زائفة !

وهأنا أذكر بعض المستندات التى أطالب باستبعادها من المقال المشار اليه ، مبينا أوجه بطلانها ، حرصا على سـمعة العروض الموروث ، ودفعا لبعض المحامين عن ميدان التطوع لتدعيم أسس ثابتة البنيان ، هى فى غنى عن زخرفتها بنقوش أو حفريات تفتت فى أركانها بدل تدعيمها المزعوم :

ـ ١ ـ

جاء بالمقال المذكور (صفحة ٥٥ ، عمود ١) ما يلى :

(وفى علم العروض مادة الزحاف ، وهو احداث تغييرات فى حروف التفاعيل .. والخبن هو الزحاف المقرر فى بحر الرمل ويعنى حذف الثانى الساكن فتصبح « فاعلاتن » « فعلاتن ») .

وجاء به أيضا (صفحة ٥٥ ، عمود ٢) :

(وقد يستكثر القارىء وجود هذه النغمات فى بحر واحد هو الرمل الذى لا يقبل سوى زحاف واحد ، فكيف ببحر الرجز الذى تقبل تفعيلته أكثر من زحاف واحد) .

ومعنى هذا أن الزحاف فى بحر الرمل قاصر على نوع واحد هو الخبن ، بينما الحقيقة (المقررة) فى علم العروض أن هذا البحر يقبل ثلاثة من أنواع الزحاف هى الخبن الذى ذكر أى حـــذف الثانى الساكن « فعلاتن » والكف وهو حذف السابع الســاكن « فاعلات » ، والشكل وهو الجمع بين الخبن والكف « فعلات ».

واذن فالقول بعدم وجود سوى زحاف واحـد فى بحر الرمل اتهام باطل لم يقل به علم العروض ولا العروضيون .

صحيح أن الخبن هو أشهر زحاف فى بحر الرمل . ولو كانت العبارة التى جاءت بالمقال « هو زحاف مقرر فى بحر الرمل » لفسرنا هذا بأن الخبن من بين الزحافات التى تدخل بحـــر الرمل والتى لا يعنينا سردها أو عـــدها ، ولكن عبارة « هو الزحاف المقرر » يفهم منها عدم وجود زحاف آخر لهـــذا

البحر ، ولا سيما بعد أن أكد المقال هذا بعبارة « الرمل الذى لا يقبل سوى زحاف واحد » التى ذكرت فى الفقرة الثانية من الدفاع .

كم كنت أود التطوع بالدفاع عن هذا الدفاع بالاشارة الى أن الذوق السليم لا يقبل الكف فى « فاعلاتن » بقدر قبوله الخبن فيها ، أما زحافها المزدوج فغير مقبول من باب أولى أو مستقبح على الاقل ، ولكنى عدلت عن دفاعى عن الدفاع مخافة أن يتصدى لى دفاع ضد دفاعى عن الدفاع فيقول لى : « وما دخل الذوق السليم أو غير السليم فى اعتبار الزحاف مستحسنا أو صالحا أو مستقبحا ؟ ان العبارتين المنسوب بهما اقتصار بحر الرمل على زحاف واحد تؤكد احداهما الاخرى ، وحتى لو قلت ـ من باب طلب استعمال الرأفة ـ ان الدفاع الاول يقصد الدعوة الى مبدأ أفضل فى علم العروض يراه أقرب الى التمشى مع الذوق السليم ، لقيل لى انى خرجت عن موضوع القضية الى موضوع آخر هو الدفاع عن عروض آخر ، « عروض حديث » أو « عروض معاصر » لا عن « العروض الموروث » الذى هو موضوع القضية.

وبمناسبة تفاوت قبول الذوق السليم لزحافات هذا البحر ، أذكر هنا ما قاله العروضيون من أن الخبن فيــه مستحسن ، والكف صالح ، والشكل مستقبح .

والأمثلة للمستحسن والصالح كثيرة أذكر منها ما جاء بالمقال من قصيدة « الطلاسم » لأبى ماضى (صفحة ٥٤ ، عمود ٢)

جئت لا أعلم من أين ولكنى أتيت
ولقد أبصرت قدامى طريقا فمشيت
وسأبقى سائرا ان شئت هذا أم أبيت
كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريقى ؟

ـ : لست أدرى .

فجاء الخبن هنا فى التفعيلتين الثانية والثالثة من السطر الاول ، وفى التفعيلتين الاولى والرابعة من السطر الثانى ، وفى التفعلية الأولى من السطر الثالث ، وفى التفعليــة الثالثة من السطر الرابع ، كما جاء الكف فى التفعلية الأولى من الســطر الرابع .

ـ ٢ ـ

جاء بالمقال (صفحة ١٦٢ عمود ١) تعليقـا على بعض آراء السيدين أحمد لطفى ومحمد البخارى المنشور فى العدد ٦٥ (يونيه ١٩٦٢) من « المجلة » ما يلى :

«أما حكاية ألفقر في نغمات العروض الموروث فيشرحها الكاتبان على الصورة التالية :

١ ـ حقا ان هناك وزنا مستحدثا اسمه الخبب متفرعا من البحر المتدارك الذى أضافه الأخفش ويوقع الخبب هكذا : فعلن فعلن فعلن فعلن (تتتم تتتم تتتم تتتم) بل من المستباح أن تسكن العين فتصبح « فعلن » ولكن يجب سواء سكنت العين أو تحركت أن تسكن النون وهى الحرف الرابع فى التفعيلة بمعنى أنه اذا جاءت « تم » واحدة فلا يقبل أن تتبعها « تتتم » بل الا « تم » ثانية وهكذا فيجب أن يكون مقابل كل « تتتم » واحدة وحدتان من « تم » غير أن الشعر الحديث لم يلتزم هذا الترتيب ، لانه يعد وحدة الايقاع هى « تم » وليست « تتتم » الا تضعيفا للوحدة « تم » لا أن الوحدة « تتتم » ويستباح تحويلها الى « تم تم » ..

خلاصة هذه الفقرات وفقرات سواها لا أجد ضرورة لنقلهــا أن العروض الموروث يفتقر الى بعض النغمات الجديدة فجــاء الشعر الحر وأضافها لان موسيقى العصر تميل الى البســاطة وهذه النغمات هي :

النغمة الاولى :

جواز استعمال نصف التفعيلة « فعلن » .. أى لا مانع من أن يشمل « الحذف » وهو من علل النقص تفعيلة الخبب فتكون بدلا من « فعلن » « فع » وهو ما يساوى « تم » واحدة . وفى علم العروض لم يكن الحذف مباحا الا فى مفاعيلن فتصبح « مفاعى » وتنتقل الى « فعولن ») .

فهنا نسب الى العروض (الموروث طبعا) قصر عنة « الحذف » (اسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة) على تفعيلة واحدة هى « مفاعيلن » وهذا اتهام واضح البطلان اذ المعروف فى علم العروض أن الحذف يشمل « فعولن » فى بحر المتقـــارب ، و « فاعلاتن » فى المديد والرمل والخفيف ، و « مفاعيلن » فى الطويل والهزج ، فضلا عن شموله « مفاعلتن » فى بحر الوافر ، وان كان لا يدخل هذه التفعيلة الا مع اسكان المتحرك قبــله (لام مفاعلتن) ويسمى فى هذه الحالة « قطفا » .

قد يعترض على هذا الاتهام بأنه رغم صحته فان الصيغة التى أورد بها فى المقال لا يعرف منها ما اذا كان موجها من صاحب المقال أم من الكاتبين اللذين نقل عنهما ، ثم اردف هذا النقـل بتفسيره هو لآرائهما ، ولكننا بالرجوع الى الأصل المدون به كل ما قاله الكاتبان (بالعدد الخامس والستين من « المجلة ») لم نجد أثرا ما لهذا الاتهام ، مما يؤكد صدوره من مقال الدفاع عن العروض الموروث .

ـ ٣ ـ

جاء بالمقال (صفحة ٦٢ ، عمود ٢) تعليقا على ناحية أخرى من الموضوع السابق ما يلى :

(«فمن الوجهة المنطقية يجب اعتبار هذا المنحى شذوذا وخطألان القاعدة يجب أن تستل فى أكثر من مثل واحد صالح للاستشهاد. وهذا هو الرأى الصائب الذى ارتأته نازك فى شعر حسن فتــح الباب .

ومن الوجهة العروضية ان كانت العواطف والانفعالات فى حاجة الى « تم » ويتبعها « تتتم » لكى تثبت وجودها .. فان بحــر المجتث مستعد لتقديم هذه المعونة دون حاجة الى القسوة فى نقد العروض الموروث .. وبحر المجتث هو :

مســــتفعلن فاعـــلاتن مســـتفعلن فاعـــلاتن

ويستحسن أن يدخل الخبن تفاعيل المجتث فيصير :

مســــــتعلن فعلاتن مســــــــتعلن فعـــلاتن

وعند تحويله الى التمتمة يصبح :

تم تتتم / تتتم تم / تم تتتم / تتتم تم

ولعل فى هذا الايقاع مزاوجــة بين تم وتتتم دون حاجة الى مضاعفة « تم » كما هو شأن الاولى والاخيرة .. وهو ما يطالب به الناقدان .

وبحر الرمل بعد أن يدخله الزحاف يصبح :

فعـــلاتن فعـــلاتن فعـــلاتن فعـــلاتن
تتتم تــم تتتم تــم تتتم تــم تتتم تــم

وهذه مزاوجة أخرى بين الايقاعين المقترحين .. وفى تفاعيل أخرى تتيسر نماذج أخرى من هذه المزاوجة .. فاذا لم يوفرها الخبب فلا يعنى أن البحور الباقية عاجزة عن توفيرها وبالتــالى فالعروض غير صالح لاستيعاب الانفعالات الجديدة ») .

فهنا مأخذان :

أحدهما نسبة الفضل الى بعض أبحر العروض فى استمدادها لتقديم المعونة فى المزاوجة بين « تم » و « تتتم » وهذا دفاع غير مجد ، اذ أن المزاوجة التى يطالب بها الكاتبان والتى يريان أن العروض الموروث مفتقر اليها انما هى ورود « تم » فى أى مكان يختار لها مع « تتتم » أو « تم تم » لا أن يرتبط اتيانها مع «تتتم» بنظام قياسى دورى كما بالامثلة التى أوردها الدفاع . ولكن قد يتسامح بعض الشىء فى خروج الدفاع عن الموضوع الاصلى بعـد

(اعتبار هذا المنحى شذوذا وخطأ) من الوجهة المنطقية ولو فى نظر صاحب الدفاع فقط .

أما ثانى هذين المأخذين ـ على فرض تسليمنا بمجرد (الحاجة الى تم ويتبعها « تنتم » لكى تثبت وجودها) ـ فهو الباس بحر المجتث ثوب الكرم فى استعداده لتقديم هذه المعونة .

كم من ثوب بدا مهلهلا ، مضحكا ، زريا بمقام لابسه .. اذا لبسه فلان ، وكم يبدو نفس الثوب أنيقا ، مشرقا ، رافعا شأن لابسه .. اذا لبسه علان !

وها هو الدفاع قد ألبس التفعيلة الاولى فى بحر المجتث (فلان) ثوب مستفعلن فى بحر الرجز (١) « علان » فبدا لابس الثوب مبهدلا ، منزوع الكرامة ، بعد أن كان رابضا فى عرينه ، موفور المهابة . واليك بعض نواحى هذه البهدلة :

١ ـ رسمت أحرف التفعيلة الاولى لبحر المجتث (وعليها مدار الكلام) هكذا : « مستفعلن » ، بينما صواب رسمها عند العروضيين هكذا : « مستفع لن » ، ولا سيما فى معرض مواقف تحليلية كالتى نحن بصددها ، اذ معنى هذا التفريق لديهم أن الرسم « مستفعلن » يدل على تفعيلة مركبة من سببين خفيفين يتلوهما وتد مجموع (مس ـ تف ـ علن) ، أما الرسم « مستفع لن » فيدل على تفعيلة أخرى مركبة من سببين خفيفين بينهما وتد مفروق (مس ـ تفع ـ لن) . صحيح أن النطق بالتفعيلتين واحد ، وقد يقال ان العبرة بما يسمع لا بما يكتب أو يرسم ، ولكن لهذا الرسم ولهذا التحليل الدال على تركيب كل من التفعيلتين أثر فى معاملة كل منهما كما سيأتى .

٢ ـ بعد أن أورد الدفاع تفاعيل بحر المجتث على الشكل الآتى :

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

قال : « ويستحسن أن يدخل الخبن تفاعيل المجتث فيصير :

مستعلن فعلاتن مستعلن فعلاتن »

وصحيح أن خبن التفعيلة فاعلاتن يأتى بها على الصورة الأخيرة « فعلاتن »

ولكن خبن « مستفعلن » (لو سلمنا بمجيئها على هذه الصورة) لا يحولها الى « مستعلن » التى أوردها الدفاع ، بل الى « متفعلن » أو الى « متفع لن » على الوجه الاصح ، واذن ففى تطبيق اجراء الخبن هنا خطأ ظاهر .

٣ ـ لعله اذن يريد زحاف « الطى » وهو حذف الرابع الساكن، اذ هو الزحاف الذى يحول « مستفعلن » الى « مستعلن » وهى الصورة التى يريد الاتيان بها ، وفى هذه الحالة ينحصر الخطأ فى تسمية الزحاف بالخبن بدل الطى ، وقد يكون هذا من باب السهو ولا سيما لكثرة ورود كلمة الخبن لسهولة هذا الزحاف وكثرته نسبيا ، ولأنه أول ما يرد ذكره فى دراسة الزحافات ، فيسهل وروده على اللسان أو القلم اذا ما طرأ السهو على غيره ـ وجل من لا يسهو .

٤ ـ ولكن هذا الدفاع (عن الدفاع) بالسهو فى التسمية يوقع الدفاع الاول فى ورطة أكبر ، ألا وهى أن زحاف الطى غير مقبول فى بحر المجتث ، بل يمتنع وروده بتاتا فى كل من تفعيلتيه المختلفتين ، أى فى كل تفاعيله الاربع .

فان قيل لنا اننا قد سبق أن ذكرنا أن الطى يحول «مستفعلن» الى «مستعلن» فكيف نقول انه لا يدخل المجتث ، أجبنا على هذا بأن التفعيلة التى تتحول بالطى الى «مستعلن» (التى يريدها صاحب المقال) هى «مستفعلن» ذات الوتد المجموع لا «مستفع لن» ذات الوتد المفروق . والأولى تأتى فى أبحر البسيط والرجز والسريع الخ . والثانية فى بحرى الخفيف والمجتث . أما امتناع قبولها زحاف الطى فلأنه من المقرر فى مبادىء علم العروض أن الزحافات كلها لا تلحق سوى الاسباب (خفيفة كانت أم ثقيلة) ، لا الأوتاد ، (مجموعة كانت أم مفروقة) فما دامت فاء «مستفع لن» فى بحر المجتث هى ثانى وتد مفروق (تفع) فانه يمتنع حذفها بحجة الزحاف ، بخلاف فاء «مستفعلن» فى الرجز والسريع الخ فان فاءها هى ثانى سبب خفيف (تف) ولذا فلا مانع من زحافها والخلاصة أن فى حذف الفاء هنا خطأ كبيرا ينكره العروض والعروضيون .

٥ ـ قد يقال انه مادام الخطأ فى نسبة الطى الى هذه التفعيلة قد اعتبر جسيما بهذا المقدار فلماذا لا نستبعده نحن فى دفاعنا الذى أردنا به انقاذ صاحب المقال من استعمال كلمة الخبن التى خشينا عليه من تطبيقها لأخطاء ظاهرة ذكرناها فى (٢) ؟ أفما تكون هذه الأخطاء أقل جسامة مما أوقمناه فيه بدفاعنا الذى تطوعنا به فى (٤) ؟

وردا على كل هذا نقول ان مسألة تقديم المعونة من بحر المجتث للاتيان بالمزاوجة بين « تم » و « تنتم » التى هى أصل الموضوع تحتم علينا وعلى كل مطلع فرض حذف فاء « مستفعلن » التى أوردها المقال لا لأن هذا يتفق مع التفعيلة بعد تحويلها الى « مستعلن » فحسب ، بل لأن هذا أيضا هو الذى يحقق ترجمة التفعيلة الى التمتمة المرغوب فى الاتيان بها (تم تنتم) رغم ما فى هذا التحويل من الأخطاء العروضية التى أشرنا اليها . أما الميل الى التمسك بأخطاء تطبيق الخبن لعلها تكون أقل جسامة ، فانه يقودنا الى أن التفعيلة ستصبح بعد الخبن « متفع لن » (أو «متفعلن» برسم صاحب المقال) فتكون ترجمتها بالتمتمة « تنتم تم » أى المزاوجة بين « تنتم » ونفسها وهذا فى غير موضوعنا بالمرة ، أى أننا بمحاولة العدول عن دفاعنا بالطى الى دفاعنا بالخبن محاولة للخروج بدفاع صاحب المقال من أخطاء جسيمة ، اذا بنا نوقعه فى أخطاء أكبر جسامة .

ـ ٤ ـ

جاء بالمقال ... ...

ولكن الام سأظل متتبعا خطوات الدفاع ، عاكفا على فحص مستنداته ما دمت قد أبرزت أكثر من عينة لهذه المستندات ، وابنت أحقيتها بأن تلقى فى سلة المهملات !

***

ألا فليسترح المحامون ، وليهدأ المتطوعون ، أو فليتفرغوا لدراسة قضيتهم من جديد ، مزودين بعزم من حديد ، يؤدى الى دفاع مجيد .

(١) أو البسيط أو السريع الخ